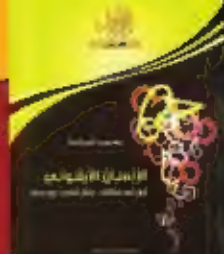


قراءة في كتاب  
«الإنسان الأيقوني»  
لمحمد أشويكة



طه عبد الرحمن  
يرسم معالم الطريق  
نحو فلسفة عربية فوّارة



# الأدب

10  
درهم

aladabia.net

مجلة ثقافية شهرية

■ عمر البردوني،  
ممثل مغربي بنكهة عالمية



الشاعر العربي سعدي يوسف:

البانوراها الحالية للشعر العربي ليست مغربية...





LINAM SOLUTION SARL

المدير المسؤول:  
ياسين الخنيسي

الهيئة الاستشارية:  
د. محمد الصغومي  
د. عبد الكريم برتيجا  
د. هبيب الحواشي

مقرنير الشعرين:  
عبد الكريم وكريم

هيئة التحرير:  
ياسين امعران  
غواد الزيد السني  
عبد السلام مصباح  
الطيب بوغزة  
احمد القصوار

القسم التقني:  
مايور الاشهار  
فيسل الخنيسي  
الشهير الفني  
مشار الخنيسي  
التصميم الفني  
عثمان بوكوت الحنازي  
معاذ الحزاز

الطبع:  
Volk Impression  
Tel: 0539 95 07 75

التوزيع:  
مولدريس

البريد الإلكتروني:  
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004  
الإيداع التقني: 0024/2004  
التراخيص القواني: 8179-1114

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

لا تقبل المجلة الاصل التي سبق نشرها،  
المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر،  
تؤجل في عدد الشهر التالي.  
المواد المرسلة لا تعدل إلى اصحابها  
سواء نشرت أو لم تنشر،  
في حالة ارسال خبر اضار حديث،  
المرجو ارفقه بنسخة من الاصدار.

لا علائق الاصل بمقتب المجلة  
77، شارع فاس، المركب التجاري  
مركز، المظيق 8 رقم 24، 90010  
طنجة - المغرب.  
الهاتف/الفكس: 212539325493  
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:  
Crédit du Maroc  
Agence TANGER SOUANI  
0216-40000021603002792781

## لغتنا العربية

### في دستور فاتح يوليو

\*\*\* حمل الدستور الجديد الذي تم التصويت عليه يوم فاتح يوليو 2011 إشارات والثقافات ثقافية تستحق منا التلويح والتقدير، كان أولها دسترة «اللغة» الأمازيغية وترسيمها، وكان ثانياها التخصيص على «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية».

وقبل أن يبادر الذين كلّفوا بمراجعة الدستور القديم إلى الاستجابة لمطلب الشعب المغربي المتمثل في الاعتراف بالأمازيغية كلغة وطنية رسمية، عادوا إلى التأكيد على رسمية اللغة العربية، ودعوا الدولة إلى حمايتها وتطويرها وتنمية استعمالها. ولعل التعامل في هذه الدعوة، يدرك أن اللغة العربية عانت - وما تزال - محنا شتى في مسار البحث عن مكانة لائقة لها داخل أروقة المجتمع.

حيث لم يعترف لها قط بأية ريادة أو أسبقية.. لا في المجال السياسي، ولا في المجال الاقتصادي، ولا حتى في المجال الثقافي، بل المثير جدا أنها عجزت أن تضمن لنفسها مكانا في شارع العام عبر لوحاته الإشهارية، وأسماء المتاجر والشركات والمعاهد التعليمية.. لذا ظلت دائما لغة مهمشة ومحاربة، ولم تتمكن يوما ما من احتلال موقع متقدم عن لغة الإستعمار الفرنسي البغيض والمتوحش.

لكن الدستور الذي فرضه الربيع العربي، وعجل بميلاده - رغم الاختلاف والخلاف حول مضمونه ونقسه الديمقراطي - حمل على عاتقه مسؤولية حماية هذه اللغة، وتطويرها وتنمية استعمالها.. لكن إلى أي حد يمكن لهذه المسؤولية أن تثمر نتائج واقعية؟ إن سؤالنا هذا يفصح عن نفسه، ليدفع التاريخ قسرا إلى الحديث عن أشكال المعاناة التي عصفت بلغة الضاد، وحشرت في زوايا ضيقة ومنسية - لعقود طويلة ومملة - رغم دستوريتها.

إن تاريخ استعمال اللغة العربية ببلاذنا سيء للغاية، وأسود للغاية، ويدعو إلى الإستفزاز والإمتعاض والإستياء.. ونعتقد أن الوقت قد حان لرد الاعتبار لهذه اللغة، وإخراجها من وضعها السياسي الذي لا يليق إلا بالإسلام ولا بإمارة المؤمنين، رغم أن التخصيص على رسمية «اللغة» الأمازيغية في دستور فاتح يوليو، سيرفع من حرارة معاناتها من جديد.. باعتبار أن توجيه الاهتمام والعناية والرعاية لهاتين اللغتين معا وبشكل متوازن، وإنشاء آليات لحمايتهما وتطويرهما في آن واحد، سيكون فيه ظلم فادح لهما معا.. أي أن المستفيد من وضعهما الحالي، تبقى دائما لغة الإستعمار الفرنسي التي ترى أنها ستزداد قوة وريادة في ظل استمرار دواليب الدولة بين أيدي نخبة فرنكفونية لا تنتمي لهذا الوطن، لا لغة ولا حتى هما وانشغالا وحرقة.

أما حديثنا عن المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية، فلن يخرج عن تعليقنا البسيط التالي: ماذا نقصد باللغات؟ هل هي لغات داخلية مغربية تاريخية؟ أم هي لغات أجنبية فرنسية وإنجليزية وهندية وكامبرونية و...؟ مهما يكون الجواب متزنا أو متقلنا من ضوابط العقل والحكمة، فإن المطلوب هو إنشاء مجلس أعلى للثقافة، يوجه - بإمكانيات حقيقية وجبارة - في اتجاه الرفع من درجة الإهتمام بالثقافة المغربية التي نفتقد طبيعة هويتها اليوم، ولا نحسن التكلم عنها لغياها عن برامج المدرسة وعن المسرح والسينما والتلفزيون والصحافة والقضاء والرواية والشعر والقصة القصيرة وسباق الخيل والرياضة وعن كل صور المجتمع.. من منا قادر على أن يقول لنا ما هي الثقافة المغربية بحمولتها العربية والأمازيغية لا غير؟

■ طنجة الأدبية

18

حوار

الشاعر سعدي يوسف لسجلية الأدبية:  
محمود درويش رفيق حياة ورفيق رحلة  
في القصيدة

11

مسرح

الشعر والمسرح للكتور فاضل سوداني

24

فكر

طه عبد الرحمن يرسم معالم الطريق نحو  
فلسفة عربية فريدة

13

مقالة

الطيب صالح والحوار بين الشمال والجنوب  
عمر الناص الأدبي

14

حوار

محمد عنذلي:  
إن التخلي عن الأدب «قديمه وحديثه» هو  
تخل عن أحد بُغْضِي الإنسان

20

سينما

الفنان عمر البرنولي:  
الأدور التي أدتها مركبة وغير نمطية



## فعل الاحتفال بين الممكن والمحال



د. عبد الكريم برشيد

الشعوبي الضيق، ويقول الاحتفاليون (إنه في مجال الإبداع لا مجال للوسط، إما أن تكون سابقاً للعصر أو متخلفاً عنه ولقد اخترنا أن نكون في المقدمة، وليس في المؤخرة) 8

وهذه الاحتفالية الأفق، أو الاحتفالية الموعودة، لا يمكن أن تتحقق اليوم أو غداً، وذلك لأنها علم أولاً، وأن هذا العلم قد أصبح في مستوى المشروع، وأن هذا المشروع قد أصبح ورشاً مفتوحاً، وعليه فإنه لا يمكن لأي أحد أن ينتها بنهاية الأشغال في هذا الورش (هذه الاحتفالية الموعودة، مشيت / مشينا إليها عبر طريقين اثنين: طريق التقطير، وفي التقطير يحضر العقل والمنطق، ويحضر التفكير والتدبير، وطريق الإبداع، وفي الإبداع يحضر العلم والوهم ويحضر الخيال والوجدان) 9

إن العين الأيديولوجية، هي التي انتظرت من الاحتفالية أن تكون فعلاً تثيرياً، وأن تفتار مسكرها المعنادي، وأن تشفق فيه، وأن تعلن عن لونها الحزبي، وأن تتلزم به، وأن تدافع عنه، بالحق أو بالباطل، وأن تنتج نصوصاً أدبية وفنية وفكرية جافة ومحنطة، وأن تنتج إبداعاً أحادي التوجه، وأحادي الرؤية، وأحادي المعنى، وأحادي الموقف، ولن تستسخ النموذج المثالي، وأن تتلزم به، وأن تزوجه، وأن تشر به، وألا تعترف عنه أو تعترفه، وفي مقابل هذه النمطية الفكرية والجمالية، كان الاحتفالي يردد دائماً (لومن) بأنني أحتفالي الرؤية، إنني لا لومن بالثباتات، الخير والشر، لست أخلاقياً، لا أومن بالصواب والخطأ، لأنني لست مدرسياً، لا أقول الأشياء تحمل أسماءها في داخلها، وإنما أردت كلمة «قال كلمتك وامش» فليس من مهمي أن أوزع لتجربتي، المهم أن أصنع هذه التجربة، الأسماء ولعبة الأسماء هي لعبة الذئد للمدرسي والمؤرخين وذلك ليس شغلي) 10

الهوامش:

- 1 - البيان المغاربي للمسرح الاحتفالي - باجة - تونس 1988
- 2 - ع. برشيد - الصعود إلى فلسطين - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 2004 - ص 137
- 3 - المرجع السابق نفسه - ص 136
- 4 - المرجع نفسه
- 5 - المرجع نفسه
- 6 - محمد محبوب - بيان الاحتفالية في أفقها المتجدد - الاحتفالية بأصوات متعددة - كتاب جماعي - مخطوط
- 7 - ع. برشيد - كتابات على هامش البيانات - ص 45
- 8 - ع. برشيد - الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة - ص 94
- 9 - المرجع السابق نفسه - ص 38
- 10 - ع. برشيد - برنامج (روافد) لعلي الزين - (قناة العربية)

خصوصاً إذا كان هذا المطلوب - المشوق، أعز ما يطلب، وكان في حجم الاحتفالية، وكانت هذه الاحتفالية بحجم الكون، وكانت بكل ألوان الطبيعة، وكانت بمعنى الوجود، وكانت بطعم الاندهاش الطفولي، وكانت بطول التاريخ وامتداده، وكانت بسحر الجمال المطلق..

إن هذه الاحتفالية لا تقف عند حدود المغامرة الشكلية، ولا يهيمها أن تكون فرجة مبهرة، ولا شيء غير ذلك، والأساس فيها هو أن تؤسس تجربتها للوجودية أولاً، ابتداء من الآن - هنا، ولن تعي هذه التجربة، في حالاتها ومقاماتها ثانياً، ولن تقبض على الثوابت والمتغيرات في اللحظة التاريخية ثالثاً، وأن تفلسف هذا الوجود التاريخي رباعاً، وأن تخرج به من حال الخفاء إلى حال التجلي خامساً، ومن تجربة الكمون إلى درجة الظهور.

إن الاحتفال هو فعل مادي محسوس، وهو بهذا مظهر فقط، وذلك لحالات وجودية ووجدانية باطنية، ولهذا فقد كان الشق الأكبر والأخطر في الاحتفالية هو شقها الجواني، وهو جانبها النفسي والعقلي والروحي، والذي يجعل منها تجربة صوفية بامتياز، وذلك قبل أن تكون مجرد طقوس، أو تكون مجرد تقليد، أو مجرد مظاهر احتفالية وعديدة مختلفة.

إن هذه الاحتفالية، هي أساساً (رؤية فكرية وجمالية، وإراث معرفي وحضاري، وإضافة نوعية لرصيد المتخيل الإنساني، إنها رؤية تقوم على تسجيد قيم الحياة والحرية والجمال والعدالة والتعدد والديمقراطية، وهي لذلك للزمام مع الإنسان في جوهره وحقيقته، لهذا فقد خاصمت كل أشكال الانغلاق والتجبر والتفوق، واختارت أن تتحرك خارج دائرة التصنيفات الضيقة الاجتماعية والعرقية والحزبية والشعبوية والمذهبية) 6

ثم إن هذه الاحتفالية إبداع، وأساس الإبداع هو الحرية، وهو فعل التحرر الذي يسكنه ويؤسسه، ولقد قال الاحتفاليون (فقد حررتنا الاحتفالية من كل أشكال والوان التبعية، لقد حررتنا من الجاذبية الماركسية، وذلك عندما كانت الماركسية هي كل شيء، وحررتنا من الوجودية، ومن كل التيارات الفكرية المختلفة) 7 هذه الاحتفالية الأفق، بظنها البعض قريبة، وهي بعيدة جداً جداً، وتتخيل بعض الأذهان أنه من الممكن جدا الوصول إليها، وتتعدد العيون التي تراها، أو تظن أنها تراها، وتتوعد زوايا النظر إليها، ويختلف حولها المختلفون، وتثبت على هوامشها التفاسيرات والتأويلات، ويجرب المحجربون كثيراً من أدوات الإشغال النقدي، ويتم الاستعانة بكثير من الحقول المعرفية والعلمية، ولكن الأفق الاحتفالي - ومع كل القراءات، ومع كل للتفسيرات المتعددة والمتوعدة - لا يزداد إلا بعداً، وهذه الاحتفالية، الثغر، يتم النظر إليها بكل العيون، بعين أيديولوجية مرة، ومرة أخرى بعين فلسفية، أو بعين سوسيولوجية أو بعين أنثربولوجية أو بعين سيكولوجية، وبهذا يتم إلياسها الذي القومي العربي مرة، ويتم إلياسها الذي الديني الإسلامي مرة أخرى، كما يتم إلياسها الذي الأوروبي والغربي، أو الذي الآسيوي الشرقي، مع أنها دفعة التأكيد على التحن وعلى الآن وعلى الهنا، وعلى للمعيش اليومي، وعلى أن يكون لهذه التحن معناها الإنساني والكوني الشامل، وليس معناها الإقليمي والجوهوي أو العرقي أو

في كتاب (الأغاني) لتلاصفتني نجد أفريقيا دخل المدينة بعد العيد، ولدهشته قال (دخلت بعد عيد الأضحي، فإذا أنا بجمع عظيم عليهم ألوان من الثياب من بيض وحمر وصفر، فكانها زهر البستان، فقلت في نفسي، هذا العيد الذي يذكر أصحابنا أن الحضر يترقبون فيه، ثم رجعت إلى عقلي، فقلت: وأي عيد هو؟)

إن العيد هو الفنى المتجدد، وهو احتفال الطبيعة وتفرجها أولاً، سواء من خلال أشكالها وألوانها، والتي ليس لها عد ولا حصر، أو من خلال أحوالها وظلالها، وهو احتفال الإنسان ثانياً، سواء من خلال تجديد الرزي، وتجديد الإحساس، وتجديد الفعل والافعال، وتجديد الحالة، وتجديد العلاقة بالطبيعة، وبالناس والأشياء وبالكلمات والعبارات.

هذا العيد الاحتفالي، يحتاج بالتأكيد إلى الهواء، تماماً كما يحتاج إلى الشمس وإلى الضوء، ويحتاج لأن تكون الأرواح عارية وصافية ومتلألئة، وأن تكون كل الأستار للكثيفة مرتفعة، إن الألفية السرية، والكهوف المظلمة، والأفاق الممتعة، والتي لا يدخلها الهواء ولا الشمس، لا يمكن أن تكون فضاء حقيقياً للاحتفال الحقيقي.

لقد قالت الاحتفالية (العقل أصدق أبناء من الكتب) 1 وقالت أيضاً، إن (الشعوب تخشى عقربيتها في الاحتفال) 2

ومن طبيعة هذا الاحتفال - كما تنظمه الاحتفالية، وكما تعياه أيضاً - أن يكون له معنى (المصالحة مع الذات) 3

وأن يكون شكلاً من أشكال (استرداد الوعي المفقود والمصادر) 4

وأن يكون قبضاً (على جمر الزمن الضائع أو المضيع) 5

وأعتقد أن من حق العاشق أن يتغنى بمشوقه في كل حين، ونحن أهل الاحتفالية، ونحن أحبابها ورفاقها وعشاقها اليوم، لا شيء يسعدنا، أو يطردها، أكثر من التغنى بسحرها وجمالها، ولا شيء يمتنعنا من الاندذاب إليها، ولا شيء يغرينا ويغرينا (لا نورها الشفاف، ولا شيء يذلي صدرنا إلا نأرها المتلتهبة، ولا شيء يثير دهشتنا ولغولنا إلا أسننتها الحارة والجديدة والمتجددة دائماً، ولا شيء يحرضنا على السفر وللرحال غير طريقها الذي يبدأ ولا ينتهي، والذي يعد بالغريب والجديد، والذي يعد بالمشير وبالمدهش دائماً والذي فيه من المخاطر أكثر مما فيه من النجاة.

أكون معنى هذا أن هذه الاحتفالية هي نحن، ونكون نحن هي الاحتفالية؟ من حيث ندرى أو من غير أن ندرى، ومن غير أن يعرف أي أحد بذلك؟

من يدري، قد يكون ذلك عين الحقيقة وعين العقل، ويكون عين المنطق والصواب، وقد لا يكون.

والتغنى بها - كما قد يفهم البعض، إلا يكون ذلك وجهاً من وجوه اللزجسية، ويكون علولنا على عشق الذات، أكثر من عشق الموضوع؟ وهل هذه الاحتفالية موضوع خالص، مستقل بذاته عن كل الثوابت الملتمعة به، والمندمعة فيه لحد التماهي والتوحد؟

جواباً على هذه التساؤلات أقول:

- لست أدري، ولا أريد أن أدري، وشيء من الغموض، في مثل هذه الحال، مستحب ومطلوب،





## لهرجان خريكة للسينما الإفريقية

نظمت ما بين 16 و 23 يوليوز 2011 الدورة الرابعة عشر لمهرجان خريكة للسينما الإفريقية، والتي اكتسبت صبغة خاصة بالنظر لبرنامجها المتنوع وطبيعة الأفلام المختارة للتباري حول ثماني جوائز تراوحت قيمتها ما بين 20 ألف و 70 ألف درهم (جائزة «سامويل سامبين الكبرى»).

وقد وقع اختيار مؤسسة مهرجان السينما الإفريقية بخريكة على 13 فيلما من أحدث الإبداعات السينمائية، المنتجة سنتي 2010-2011، وذلك لتمثيل 9 دول إفريقية في المسابقة الرسمية لدورة هذه السنة.

ومن بين هذه الإبداعات السينمائية فيلم «في انتظار التصويت» للمخرج البوركينابي ميسه هيبين، و«عيب» لسمانو كولر من نفس الدولة، إلى جانب كل من فيلم «الصديق المثالي» للإفريقي أويل بروون، و«اجتياح صاماتيانا» للمالي سيدي فسارا دياباتي، و«آخر رقة لطائرة النحام» للموزمبي رينير جواوو، وكذا «خطوة للأمام خبابا الفساد» لنيكست أموسو من البنين. أما بالنسبة لشمال إفريقيا فتمثلت تونس بفيلم «التخيل الجريح» للمخرج عبد اللطيف بنعمارة، والمغرب بفيلمين هما «الوتر الخامس» للمخرجة سلمى بركاش و«ساجد» لنسيم عباسي، فيما كانت مصر هي الأخرى حاضرة بفيلمين «سنة، سبعة، ثمانية» للمخرج محمد دياب، و«ميكروفون» لأحمد عبد الله، في الوقت الذي شاركت فيه الجزائر بفيلمي «سفر إلى الجزائر» للمخرج عبد

الله بهلول و«كل وحياته» للمخرج علي غانم. وجرت المسابقة الرسمية لدورة هذه السنة تحت إشراف لجنة التحكيم تضم نخبة من السينمائيين من بينهم جدار نديبي من فرنسا وبلوكوبا كامبيندا بالوفو من الكونغو وصورا ود منصور من السنغال وماريان الخوري من مصر إلى جانب المغاربة محمد مختكر و نجاة الوافي وذلك تحت رئاسة الكاتب والناقد السينمائي المغربي مصطفى المسناوي.

وعلى هامش المسابقة الرسمية، كان عشاق الفن السابع على موعد مع بانوراما من الأفلام المغربية منها «الدراجة» للمخرج حميد فريدي و«فين ماشي ياموشي» لحسن بنجلون و«تامازيرت أوفلا» لمحمد مزنيش و«خضم» لعبد الله تكتونة و«الخطاف» لسميد الناصري و«الجامع» لداود أولاد السيد.

كما عرض فيلما «عبروا في صمت» و«بابا» لمخرجيهما حكيم النوري من المغرب وويذرلوكو إيريسا من بوركينا فاسو وذلك تكريما لهما لمساهمتهما في النهوض بالمشهد السينمائي. وتضمن البرنامج أيضا حفل توقيع مجموعة من الإصدارات السينمائية من بينها كتاب «التجربة السينمائية للمخرج الجبلاي فرحاتي» لجمعية النقد، و«سينما أحمد المهنولي.. الانتساب للواقع والبعد الجمالي» الذي قدمه عامر الشرقي عن جمعية القبس للسينما بالراشدية، و«التأسيس للسينما الوطنية بالمغرب» لنادي إيموزار للسينما، و«رؤى في السينما المغربية» للناقد



والباحث في مجال الصورة عز الدين الوافي، و«الإنسان الأيقوني» لمحمد شويكة، و«محاولات نقدية للسينما المغربية» للناقد السينمائي والباحث بوشتي فرقيذ ثم «الجبلاي فرحاتي: سينما لمن لا عزاء لهم» للناقد السينمائي بوبكر الحبيحي.

كما تخللت فعاليات المهرجان الثقافية والفنية ندوة فكرية حول المركز السينمائي الإفريقي والمجال السمعي البصري بدكار ومعرض للصور الفوتوغرافية وأربع ورشات تهم مجال المونتاج والسيناريو والتحليل الفيلمي من تأطير كل من السينمائيين عبد اللطيف الركاني ولطيفة نعيم وجمال بلعديوب ولعبد تومرت.

للاشارة فقد قدرت مصاريف هذه الدورة بنحو 4 ملايين درهم، وشارك فيها 200 من المخرجين والمنتجين والممثلين والنقاد والصحفيين والمهتمين والأندية السينمائية، منهم 60 أجنبيا يمثلون كل من البنين والكويت دبغار وبوركينا فاسو ومالي ومصر وتونس والسنغال والجزائر والموزنبيق والكاميرون والكونغو وفرنسا والبرتغال.

## فوز فيلم «سارق الضوء» بالجائزة الكبرى لهرجان سينما المؤلف بالرباط



قاسم حول «مطر أيلول» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد بتقويه خاص.

وكانت ندوة رؤساء ومديري المهرجانات العربية، فرصة لمناقشة قضايا إنتاج وتوزيع الفيلم العربي بالإضافة إلى ندوة نجيب محفوظ بشراكة مع اتحاد كتاب المغرب، ثم خلالها مقارنة إسهامات أعمال هذا الكاتب الكبير في السينما العربية.

وقد كان جمهور الرباط طيلة أيام المهرجان على موعد مع العديد من الأفلام العربية والدولية، فضلا على تنظيم عدة أنشطة ثقافية وفنية كتقديم ورشات في كتابة السيناريو والتحليل النقدي والإخراج.

يشار إلى أن لجنة التحكيم التي بثت في هذه الجوائز تكتلت من تسعة فنانين، هم السينمائي التونسي رضا الباهي رئيس اللجنة، والموسيقي الشيلي خورخي أرياكادا والممثلة المصرية ليلىة والسيناريست الكندية دانييل سويسا والسيناريست الإيراني عباس باخيتاري وإيلينا خيميئيز مديرة مهرجان سينمائي في فرنسا. كما ضمت اللجنة من المغرب الممثلة سناء موزيان والمنتجة نفيسة السباعي والمخرج المسرحي جمال الدين

نظمت ما بين 24 يونيو المنصرم و3 يوليوز الجاري فعاليات مهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف في نسخته 17 بتوقيع فيلم «سارق الضوء» للمخرج اكنان أرم كويات (كيرخستان) بجائزة الحسن الثاني الكبرى لأفضل فيلم نولي. ويحكي الفيلم قصة رجل يقطن في قرية نائية وسط جبال كيرخستان يعمل على إصلاح خطوط الكهرباء، يروده حلم بناء مولدات الكهرباء بمحركات الرياح لتوفير الإنارة للقرية، لكنه يصطدم بقوة وفساد بعض رجال الأعمال.

وفاز فيلم «جناح الهوى» للمخرج المغربي عبد الحي العرالي بجائزة يوسف شاهين لأفضل فيلم عربي مشارك في المسابقة الرسمية، وعادت الجائزة الخاصة للجنة التحكيم لفيلمي «مطر أيلول» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد و«شنتي يا دنبي» للمخرج بهيج حجيح.

أما جائزة العربي الدغمي لأفضل ممثلة، فحازت عليها الممثلة اللبنانية جوليا قصار، في حين فاز الممثل العراقي سجد عبد الجبار بجائزة العربي الدغمي لأفضل ممثل.

وقد خصت لجنة التحكيم فيلمي «المنفي» للمخرج

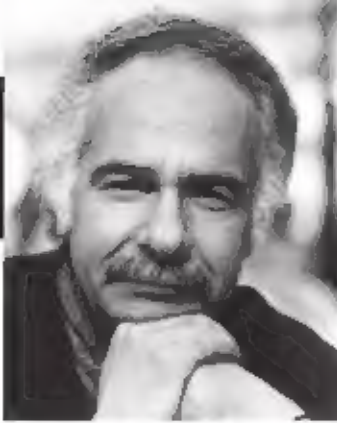
الدخيسي.

وقد تبارى في المسابقة الرسمية لهذه الدورة 19 شريطا يمثلون مختلف البلدان بالعالم العربي وأوروبا وأمريكا وآسيا، للفوز بجائزة الحسن الثاني الكبرى.

وتميز برنامج هذه الدورة التي احتضنت فقراتها قاعة الفن السابع والمسرح الوطني محمد الخامس والمركز الثقافي اكادال وسينما النهضة وفضاءات أخرى، بغناه وتنوعه.

يمكن متابعة الأخبار الثقافية بشكل يومي وعلى مدار الساعة في الموقع الإلكتروني «طنجة الأدبية»  
www.aladabia.net





## الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي يفوز بـ«الجائزة الكبرى للفرانكفونية»

الفرنسية، وعلى تحيين قاموسها. وتتكون على الخصوص من شعراء وروائيين ورجال مسرح وفلاسفة وعلماء ورجال دولة، ساهموا في إشعاع وتثراء اللغة الفرنسية.

وهو كاتب ونائب على جائزة هيرفي دولان بقيمة 25 ألف أورو. وتعتبر الأكاديمية الفرنسية، التي تضم 40 عضواً ينتخبون مدى الحياة، المؤسسة الوصية على اللغة

لأن الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي بـ«الجائزة الكبرى للفرانكفونية» التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية.

وقد جاء في بلاغ للأكاديمية يوم الخميس 23 يونيو 2011 بباريس، أن قيمة جائزة هذه السنة (2011) التي منحت للشاعر والكاتب عبد اللطيف اللعبي تبلغ 22 ألف 500 أورو.

للتكريم فقد ازداد اللعبي، سنة 1942، وهو مؤلف عزيز الكتابة بالعربية والفرنسية، له أعمال شعرية غنية ومسرحيات ومقالات، كما سبق لهذا المؤلف، الذي كتب «قاع الجرة» و«العمل الشعري» (مجلدان)، أن فاز بجائزة «غونكور» للشعر لسنة 2009.

وأوضح البلاغ أن أعضاء الأكاديمية صوتوا يوم الخميس 2011-6-23 على منح 70 جائزة برسم العام 2011، باستثناء «الجائزة الكبرى للرواية» التي سيعلن عنها كالمادة في الخريف المقبل.

وقد أعلن خلال الجلسة نفسها عن حصول الجزائري محمد مولهوسول، الشهير بياسمينه خضراء، وهو روائي فرانكفوني له أعمال عدة منها ثلاثية «الاعتداء» و«سبونو كابول» و«سفارات بغداد»، على الجائزة الكبرى لأدب هنري غال»، التي يمنحها للمعهد الفرنسي وقبعتها 40 أورو.

من جهته، حاز المائي موسى كوناتي،

## ندوة علمية بطنجة تحت عنوان: «التصوف ورهان التنمية بمنطقة أنجرة»



نظمت الجامعة الصيفية بفحص أنجرة ندوة علمية تحت عنوان: التصوف ورهان التنمية بمنطقة أنجرة بأحد فنادق منيلة طنجة على الساعة الخامسة مساء يوم الجمعة 08/07/2011، فبعد أن قدم عبد العزيز الزروالي مديق الجامعة ورقة تعريفية للجامعة الصيفية استهل الباحث محمد الأزرق سير الجلسة الندوة بورقة مركزة أبرز خلالها جلور الصوفية في منطقة أنجرة وموقعها عند أهم رجالات الصوفية في هذه المنطقة المتوسطية طارحاً بعد ذلك المحاور المراد معالجتها خلال الندوة وهي: التصوف والتنمية في منطقة أنجرة، رجالات التصوف في منطقة أنجرة، أي مستقبل للتصوف في منطقة أنجرة. استهل الدكتور عبد السلام شعور الرئيس السابق لشعبة اللغة العربية وأدائها بكتبة الآداب بتناول الندوة بالحديث عن الأصول الفكرية والاجتماعية للمدرسة العجبية كما بين أهم المطبات التي تعوق البحث العلمي في مجال التصوف في المغرب، أما

الأستاذ محمد بن محبوب فقد تناولت جوانب من حياة وأثار صوفي مغمور في منطقة أنجرة وهو محمد بن درويش الميني. اختتمت الندوة بورقة طويلة قدم خلالها الباحث مصطفى أسامة المعالم الكبرى للصوفية في منطقة أنجرة متوقفاً عند الحدود بين الصوفية والتصوف والكرامة والزهد مستقراً الجوانب المميزة للتجربة الصوفية لسيد أحمد بن عجيبة.

الداعية عبد السلام البقاش عضو المجلس العلمي بطنجة فقد تطرق إلى تجربته الروحية في الزاوية العجبية معتمداً مناقب سيده سيدي أحمد بن عجيبة، من جانب آخر تناول الأستاذ الباحث محمد الزميح من جامعة عبد الملك السعدي بتناول حياة القبط الصوفي بن عجيبة وأصوله الفكرية من خلال فهرسته. أسهب الأستاذ محمد المشيري باحث مهم بمنطقة أنجرة في ذكر مآثورات الصوفي سيدي أحمد بن عجيبة، أما ورقة

■ معاذ الهراس

## فاضل سوداني يفوز بجائزة الهيئة العربية للتأليف المسرحي لفئة «مسرح الأطفال»



وصدر أيضاً في غضون هذه السنة للشاعر والكاتب المسرحي العراقي فاضل سوداني عن «دار الغاؤون» كتاب جديد ضم أربع مسرحيات: «الرحلة الضوئية»، «الزهره أو النار المنوحشة»، «أغاني جلعاش»، «الزهرات الخيالية» مرفقة بدراسة بقلم الباحث المغربي في ميدان المسرح د. عبد الرحمن بن زيدان

حارس المتحف. وبفوة خيالها تحولهم من شخصيات فنية، إلى بشر أحياء، فهيريون وبتحرون من إطار اللوحة لمساعدتها في محتنتها الطفولية. وفي النهاية يكتشف الجميع بأن أي مشكلة يمكن أن تحل بالصدقة والحب والتسامح ومساعدة الآخرين. ولا يتم هذا في المسرحية من خلال الحوار المباشر وإنما من خلال التشخيص وتبادل الأدوار والإمثلة. وهذه المسرحية هي محاولة من قبل فاضل سوداني للدخول إلى عقل وقلب الطفل في عالمنا المتقل بالمشاكل بلغة محببة للأطفال يفهمونها من خلال المشاهدة والصور الدرامية التي تحتم استخدام وسيلة أفلاش باك والمسرح داخل المسرح للوصول إلى روح الطفل وكذلك يمكن للكبار أن يستمتعوا بمشاهدتها أيضاً.

مزج المؤلف بين الواقع والخيال من خلال طرح السؤال المهم وهو... لماذا يشعر الأطفال الأسوياء بالوحدة أحياناً في حياتهم اليومية؟ وبنى المؤلف أحداث المسرحية على جملة من المشاكل التي يعانيها الأطفال.

وحتى تتخلص مريم من وحدتها بسبب تشغال والديها في عملهما والتعامل معها كطفلة ساذجة بحجة الخوف عليها دون التفكير بمساعدتها على بناء استقلاليتها، تضطر للجوء إلى عالم الفنتازيا، فتسافر بصحبة خيال الطفولي إلى عالم آخر تعيش فيه مع أصدقائها الجدد من الحيوانات والطيور وشخصيات اللوحات الفنية صافقتهم في زيارتها مع زملاء المدرسة في إحدى لوحات المتحف مثل جحا الأطرش وزوجته، الشر الذهبي، الأفعى، شجرة المعرفة،

أعلنت الأمانة العامة للهيئة العربية للمسرح نتائج مسابقة التأليف المسرحي لفئة الأطفال لعام 2010/2011 عن فوز مسرحية «مريم والنسر الذهبي» للمخرج والكاتب المسرحي فاضل سوداني.

وقد أعلن السيد إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربية للمسرح هذا في مؤتمر صحفي في مقر الهيئة في الشارقة وحضره الدكتور يوسف عديبي مستشار الهيئة وغلام غنام مسؤول العلاقات والإعلام في الهيئة وحظيت مسابقة كتابة للنص المسرحي لمسرح الطفل بقرارة النصوص المشاركة وقد استقرت لجنة التحكيم على اختيار جملة مسرحيات للتأليف على كونها أفضل النصوص. وتميزت المسرحية الفائزة ببجلة شروط فنية تميز مسرح الطفل حيث



## برنامج محمد شكري



من لمسة للأرض والملوكوت  
أرقتي الترقب والسؤال  
من لمسة للوقت  
داهمني المحال  
الفجر ذاب

وذابت الساعات والكلمات  
لحو مصيرها التثجي  
وانتصر التلاشي والزوال  
من لمسة لمعادن الأثواب  
صار العازف الأعصى  
وحيدا

تسلب الطرقات موعده  
وتسحقه العواصف والرمال  
من لمسة للريح  
لأمت أعين لكلي  
بصمت الناي  
واختفت البراري.. والتلال  
فكيف غاب عن الشواطئ  
حينما احتفلت بمطلعه  
الخمائل والتوارس والظلال؟

وقف الزمان  
على خليج لفته الأولى  
وأوغت الأساطير القديمة  
في ابتداء ربيعها  
وصببها الآتي  
على كتف الغيوم  
وحوله غدران موسيقى  
وحول سريره الأكمات  
والماء الزلال  
يدنو وملء يديه  
إكسير الحياة.. معتقا  
ببيادر المعنى تروج به السلال  
يدنو وفي خطواته  
ماء.. وطن

عالم متوثب: فيهما من طقس طنجة  
ومن الليالي العاشقات  
سهبة.. وجمال  
\*\*\*\*\*

ماء  
وطنين  
شرفة ريفية  
في ملتقى البحرين  
ترنو طنجة (العليا)\*  
تم يسبقها الدلال  
يستغرق اللحظات شكري  
في مخابنها  
فوصغه إلى مكنونها السحر الحلال  
ويكلم النجم البعيد بما تبقى  
من حديث الأمل  
في بعض البرامج والطقوس

ويختلي ببهانها الجبلي  
حين يقرر الإبحار  
عبر دروبها للزرقاء  
يرسو غدها الحجل  
يدنو إلى شرفتها  
فتنهال الدنيا... وينتفض المقل

ماء  
وطنين  
نجمة في الأفق  
ولهي  
يستفيق بنورها شكري  
يفصل من كلام العاشقين  
ثيابها  
ويصوغ من أحلامها  
أوتار أغنية تبدل شلها  
ويرد عنها ما يمر من الغبار ببالتها  
والأفق عرس التكون  
موعده... الشمال

ماء  
وطنين  
يسأل الفجر الصبي  
عن المدى  
ومجاهل المعنى  
فتنسل الحدائق  
من طلائعها  
وتختلط العناصر.. والمرابا  
الآن.. يخرق الليالي (خيزك الحافي)  
ويدعونا إلى أعراس طنجة  
لنتلقى أسماها الأولى  
فيحتملنا إلى ينبوعها  
شلق يراقص ظله الزاهي  
غزال

ماء  
وطنين  
يستفيق الفجر  
في أحلام شكري  
ترنوي سيل الحكايا  
يستحيل الأفق  
أطياقا من الفيروز  
ظلها الغمام  
فاوغت في البعد  
مائلة إلى يستأقها الريفي  
تستوحى خرائطها الغريبة  
من سماء الريف  
ينمو عبرها الأمل الوليد  
ويهتدي بمنارة منها المجال  
\*\*\*\*\*

ماء  
وطنين  
فجأة يختار شكري  
من حدائق الدوالي المزهرت  
ويرتوي بطفولة الأشياء  
يستيق حوريات الفجر  
لحو منابع الرويا  
فيولد عن خطاه ربيع الزاهي  
ويولد موعده زجل  
وأجنحة بطاطن من مهابتها الجلال

ماء  
وطنين  
يلمحان مواكب العشاق  
في الأقلام شكري  
بهمسان بما تثار في دقاته  
ويختطفان منه شقائق النعمان  
ثم تسيل حول مداده الأيام  
ملفعة بما نسجت  
لياليه الطوال

ماء  
وطنين  
غويث متوثب  
للدهشة الأولى  
يرفرح حول مشرقها الخيال

ماء  
وطنين  
ليت لي جسد القصيدة كلها  
غامر بينهما  
وتمنحني السماء بهاءها العاري  
فيتمشي.. الهال

\*طنجة العليا: تعبير دارج معروف يطلق في  
حق طنجة

## قصة وزيادة

عن الشهباء بنت الحسن رضي الله عنها قالت: بينما نحن جلوس، ذات يوم قاطط عند أبي الحسين الخياط في عريشة له، إذ هل علينا شاب أشعث أبيض في جبينه ندبة وعليه قطعاً ثوب لم ير الناس مثلهما في بلاد العرب ولا في بلاد المعجم. أقبل حتى سلم، فقام له أبو الحسين وقبل جبهته، وقال: ما لي أرى بني يركب وعطاء السفر. قال: أريد أبيت أن أقبضك ثلاثة أرطال من الحنثيش وحدائق مرامية لم تطأها قدم قط مقابل نصيب من الورق. قال: رضيت بالمقايضة، قال: ولما رضيت عنك، ثم نظرت إلى سوار في معصمه والصرف، فلبث أبو الحسين ملياً ثم قال: لتزني الشهباء من جامنا اليوم. قلت: لا والله. قال: هذا بيني من ذريتي، لم يأت ليقبضنا وإنما يحدث عنا في آخر الزمان.

عن أبي الحسين الخياط عن الشهباء بنت الحسن عن عبد اللطيف الخياط، وهذا لفظ أبي الحسين، قال: سافرت إلى العراق. ثم ألفتني إلى بغداد سيارة طوبوا تركتني في الصحراء وليس علي سوى سروال جيز وتي ثورت يحمل شعار البارصاء. فذكر القصة وزاد فيها.

## عرس ولا ذبيحة

أصاب جنود البقر مجتمع الطيور فذلقته (الغربة) لبنت (العنكبوت)، وهكذا ذوليك، إلى أن وصلت العنوى إلى الجرثومة.. فوقعت الثورة وتشابه

## قصص قصيرة جدا

## موسم الأراب

لكثرة ما ينط فيه من أراب، وما يلداح فيه من بضاعة وفضاضة، قسم الأربح البحر أبداً خلال هذا الفصل من كل سنة. ولأن نظره كان شاحبا كابيا، حتى إن نظاراته ذات الزجاج للمسيك كغير كاس لا تقارب صحياه. قول له:

- لا تترهب علك، بخلتك للظلمات، مستصبح غاضبا لبصرك، ولن يتبذى أمامك إلا البحر بجلائله، ما عداه من تفاصيل، فهي منقطة أفلة.

## الباطني

عجيب امر زميلي الباطني.. طول نهاره مطمور في باطن الأرض، ينتميه المنجم. يغدو جلموداً من جلموده، منكوداً من مذاكيد..

عندما يطفو فوق السطح، مهتماً يمشي فوق الأديم، ينتهي بالنسيم. يسعى إلى الناس في الجوامع والمجامع ليسرد عليهم وقائع ظاهرية لم يعشها جرت تحت لمح الشمس، في انتظار غوص آخر في تون الباطن.

## الخائن المختل

كارة للطيور، ماقت لما يحلو في الجو ويعبر السماء، مطاطي برأسه نحو الأسفل، يكاد يلتصق بالذغاء.

يشطط به خياله إلى يوم غفائه. أطفال ينزلونه قسراً من شجرة اللين، يجررونه من أسفاله. يطوحون

البقر علينا.

## الدار الخالية

لم الأولاد تعود لتختل ولتضع التماثيل أمام المرأة. ولما أعود لأغسل ولأحلق نقتي أمام المرأة. وفي الأثناء يتحول البيت إلى فوضى، أما المرأة فلا تعكس سوى الفجائات. اليوم لم أر وجهي في المرأة، ليس لأن أبناء العاهرة غيروا الأفعال، ولكن.. المرأة لم تعد تعكس سوى الأشباح وجوه العفريت.



## حدث ذات مرة في أمريكا

في سنة 1887 بولاية ماساتشوستس، وبالضبط بمدينة بوسطن، قررت مواطنة أمريكية أن تضع حداً لحياتها مع زوجها البليد، الذي حاول تسعة وتسعين مرة ولما ينجح في إثارة الصباح الذي لا يحتاج سوى لضفلة على الأزر، فما كان منها

به، ليهزلق كالخاتم بين أصابع الخائن.

وهو مصك به كالكمائة، قال له مشيراً نحو الأعلى:

- عصفور، عصفور..

عندما لثراب بعقه نحو السحاب في وجل، تطايرت لفظة، تصاعدت صرخته، سب الخائن للمختل، وسقط رأسه نحو الأسفل للأبد.

## جحر الضب

أضواء مرعشة تتلألأ بلا انقطاع. دخان باللون مختلفة يتسكب على الجميع، في أرائك خلفية تتبدى لطيف في وضعيات سريلية مثيرة كتكتشات غيوم، زائداً إثارة أين الآت وفحة لا يبع صوتها. مزهريات تتمايل تنكسر شظايا كالصنبايا لتلتئم من جديد.

وعندما مر على المكان ذات صبحو لم يصدق الوحشة التي تقترسه، وكيف أنه في جحر الضب يبور بحر للضب.

## نوبان

مثل خيمة مقلعة خرجت من الحمام تنهادر، تتطاير منها الأثورة. بإصرار يندب بسيارته وراءها، يستجديها بكذل قطرة، تفحصته هنيئة واستوت جنبه في المقعد الأمامي. يد تسوق وأخرى ترحف، تنقل على الهضاب.

قال والموسيقى في اضطرام:

- ألا لتكشقين يا ذات الشواح؟

تجرت الخيمة، والفرجت العيمة. مصعوقاً مصعوقاً لأفاما زوجته.

إلا أن وضعت رأسها مكان المصباح.. كانت على وشك أن تدير المفتاح لتدخل التاريخ كأول امرأة تموت بالكهرباء، لولا صوت الرجل الذي تردد في المختبر «هذا عظيم.. سنثبت أيضاً أن هذه وسيلة فاشلة للاختراع».

## دعاء الخروج

امتلاً صدر المودودة بالغيظ في ستة أيام. وفي اليوم السابع تكفست الصعداء.. اهتزت مرة أخرى، ورفعت يديها إلى السماء - سمعت رجاء حاراً «كررها.. كررها يا رب» ولم يكن ثمة حي بين الأموات.

## حكاية مختلفة

أراها في شرفتها وأرى الباب موارباً يغري بالانصمام.. لكن حين أنفل تغطلي. أنظر من الشرفة نفسها لو من نافذة.. في البعيد، هناك دائماً امرأة تعدو.

## المحكمة...

خبط بالمطرقة على المنصة بعد أن وقع الحكم. ثم تذكر القاضي المولع بالأدب مقولة همنغواي الشهيرة «على المبدع أن ينتصر بالقاضية».. فكر أنهما سيكران ويتذكران الحدث، وربما يرويان «القصة» لأبنائهما.. عندها، فقط، مسه سر الجاذبية فزلزل إلى القاعدة يردد «هذه هي القصة.. هذه هي القصة» وهو بهشم رؤوس الأغبياء.

ذاب جسده ماء، تبحر هباء، واتداح من ثأيا وتفرجح السيارة

## زغرودة

جاء الاثنوغرافي عازماً أن يدرس المنطقة الزغرودة بتقدها الثقافي العربي، لكنه حار في امر الزغرودة المجلجلة التي تمتاز بها نساء القرية. وبعد أبحاث إجرائية عديدة، وتحريره عن سببها ودلالاتها المختلفة، توصل إلى ما يلي:

- الزغرودة ناتجة عن نضر وهمز الشيطان للفتيات، فما أن يدخل أصبعه الوسطى في مؤخرتهن حتى يفرعن صائحات مزغرودات.

## رسم

رسم شكلاً أقرب إلى هيئة قوس يمتد من أعلى نحو أسفل، سرعان ما انقلب إلى تلاميذه يسألهم عن فحوى الرسم.

جاءت إجاباتهم على الشكل التالي:

- حبل يتكلى.

- لقمى تتلوى.

- طريق خطيرة منعرجة.

- ميل لا يفي ولا ينز.

.....

نصف ما تبقى من شعيرات لحينه ورأسه. لعل مترلحا باكيا:

- يا أولاد الفاطمة، لتوون أن تأخذوا بلحيتي ورأسي؟ إنها الخريطة.. الخريطة.



قطرة شاي باردة  
واعقاب سجاير احترقت في منفضة  
القلب  
كانت الرياح تصفر في سلك القليل  
لا أحد غيروي في غرفة عزليتي  
أنا وسجارة ومظرة شاي باردة  
وشمعة تدوب آخر بياض  
اليد التي كانت تعطيني مانت  
اليد التي كانت تحفر السواقي في  
نفاثتي مانت  
حاورت جمد شعني حتى غسق  
الأرق  
على ضوء شعني للذابل أبدأ  
قرأت رسائل عيون الجدران الخلفية  
ويكبت  
كان النهر الذي بهجري كل صيف  
حكاية امرأة تمشي إلى جحيم وردنها  
الأخيرة  
الكتاب لا تمام في لغتي  
تذكرت العصافير التي تمام على  
أعصان الخروب  
الليلة عاصفية  
المطر يسافر بي حزينا إلى آخر خلقت  
في الصحراء  
شبهني كان يرتب صور الحبيبة  
لكن شبهني لا بنام كفية الأحياء  
إنه لا ينتمي للغة النهار

أتملى الثنايا وأذوب في أسرارها  
الغيار في قسمة البياض المهجور  
يحكي أدغاله المستورة  
ولا أحد عشق البارود  
أما أنت أيها المنطفيء  
أشرب كأس المساء معطر بالتراب  
ولا تمام  
شدا جيتني بهرب بي إلى مدينة  
بيضاء  
حيث الكؤوس تتكسر في كتب  
الرصيف  
وكمل العين يحترق في الغناء  
ولنا لن أعود إلى الخلاء

■ مصطفى الفزال

## سَكَنَةُ شَغَرِيَّة

جاد بها البراع ...  
خرقا يسيل ...  
برجم صفحة ...  
يشتهي بين أنفاسها ...  
الغرقى ...  
ديوانا يسيل ثمعة ...  
على وجنتيها ...  
أغلن الحب عليها ...  
حتى أخرق ...  
.....

قال إلي كاتبه ...

فيكي شعرا ...

قالت ...

فللتناصف الورق ...

فشبحان من فصل خصلها ...

على مقاسه ...

كلنا العشق أنلق ...

كل المضحين في بحورها ...

أنحر وغرق ...

فليس بين القناذ ...

أملن ...

وليس بين العبيد ...

عبدا أبق ...

.....

فهذه الشماعذ ...

فأين الشموع ...

إذا ما الليل أنفلق ...

وهذي المدامع ...

فأين الدموع ...

إذا ما الشوق أنفلق ...

وهذي المقاصيل ...

فأين الجموع ...

كلما الجيز أنفلق ...

أين النحيتين ...

أين السباع ...

أين للورق ...

وخذة ...

قلبي احترق ...

■ محمد كريم الهبسي

الليل عين مفتوحة في الموت  
ولا معنى للرياح  
أين أنت أيها المنفي في عشق  
المستحيل  
الزمان جحيم  
كم مستحرق عربة الوداع في الغربة  
أنا اخترت أغنيتي  
وبدأت الأشياء تنتشر  
لا يهمني كم بطول الرقص  
لقد انتهت زغاريذ الحصاد  
وتكسرت منازل الحكاية  
منذ لم تهض المدينة من غفوتها  
كل الدروب خراب  
وجلطات دم باهية أسفل الجدران  
لقد أضعوا نوات أغنيتي  
وعادوا إلى تكات خائبة  
أما أنت  
لمن تركت عطر الأفيون  
والحياة غروب لا ينقذ  
عد إلى بياض عيني  
الأشجار تنتظر تلج الشتاء  
ولنا أنتظر صبيحة راحل إلى الماء  
في العين نوار حزيمة  
حزن قديم يرسم دمة مقهورة  
لمست جميلا ككل أسيات الخريف  
في العين صومع غريب  
كأنني لم أتوق لنضاع الفراء

## مرايا أورو فيوس

أسجنتي في كل صورة لها مشي  
على صورتي في الماء  
لماذا أختار وجهك بين كل البلاد  
والزول؟  
لم أختش وجه السكون  
ولم أكر في الصعود كثيرا  
هنا  
فقدت اليقين  
وهناك  
تركت رتلة الألق  
وما يفلح الروح للجنون  
بددت رثي في الشجون  
وبعت قيثارتني بلا شئ  
كيف أغني يا وطن الرفات  
وقلبي وتر بلا معنى؟  
سألهو قليلا  
أكنس الأسواق في كاسي  
وأكرها  
أخطو على شظايا نفسي  
ولعنها  
من لدغة نعبان فهمت سر الحياة  
كلها  
وردة فنية خضراء  
كان الأقدام لا تنكلي  
لتنسحق للريح  
كلها  
خفة  
ريح

بلا قيامة أسير  
بلا رفة عرس  
أسمع صدائي، وصوت نمي  
لنا ما ضيعت عشيتي على ضفة بحيرة  
بعيدة  
وما نبتت على أطراف لغتي لرجمة  
عديدة  
حجرتني جرس معلق في الهواء  
ولا أغني خشية باخيات جديدة  
كيف أغني  
وبي خجل من الإناث؟  
سأرجع  
تلك دروب اعرفها، وأرجع  
بي رغبة في الالتفات  
بي رغبة في تفسير زجاج الأسطورة...  
ورثت الحزن عن بلدي  
وأستطيع الرقص على جسدي  
أستطيع العزف على كبدي  
والرجم بالأغنيات  
أنشد ما يفتني  
وما يفتني شبحي  
على شعرة الهاوية  
ولا أستجدي أحدا ليرجع ما فات  
يا حاكم الموتى!  
أعرف طريقني إلى الصبر  
أعرف طريقني إلى القبر  
تعبت مراكبي  
ورسوت على رمل و ماء  
لم أنج من سحر الغناء

■ عبد الرحيم إيوري

ألا يا شمس انبعثي  
كربيع وليد  
كفجر خجول  
أسنلي خصلتك الذهبية  
على عالم من ضباب  
على واد من ثماء  
وحقل زهره من سعير  
ففرشات الجحيم  
تترقص في الظلام  
تقضم رؤوس الدائمين  
والأطفال والدمى  
تداعب النخار  
تمتص رحيق الأمل  
تطفئ شمعة النهار  
تقرع طبول الشياطين  
تبقى أجراس الغناء  
فراشات الموت  
تقطف جماجم المشاة  
الهايمين في سبات  
تترع السموك  
تنتثر السموم  
والليل والظلام  
ألا يا شمس انبعثي  
على عرش عليائك ترابي  
أطلي على دنيا في شحوب  
على إنسانية تحتضر  
لوني أجنة القرائ

■ بشري الموعلي

## هذه الدنيا!

محراب شمس  
تجلى كما الخلم..  
حسين تشرق الشفق..  
والبرى جسورا بهتك  
عرض القسوق..  
وأطراف عيد تدب حسرة  
أعيانها الشبق..  
حينها..  
تأمل البراع  
ليخط شكواه على الورق..  
وخلف الألق..  
استطاب الليل للوقوف..  
والنشى بمصر البوح..  
لما كان همس المشاهرين  
بولوب الأرق..  
هكذا الأيام تترأى..  
بين شفق وشفتي..  
وعشق وعشق..  
فما قيمة الدنيا  
غير رغبة..  
لن عشائها..  
لر ليل نحياء  
جزاء عمر أو أرق!!  
لو صعبات تمطيها  
قصرا أو لزق!!

■ محمد المهدي



## البطل لا ينتحر

## قصة قصيرة

من الحلم إلى الحلم...  
في الليلة الأولى... تذكر...  
بأن المرأة شبيهة بالحياة  
لأن فيها جذير اسمه الروح  
سيزحف وسيكذب  
أية نظرية علمية  
ستحدث عن نهاية الكون

الجنين قادم، سيستمع قليلا،  
وسيميل قليلا... لكنه سيستمع  
حتى النهاية...

في الليلة الثانية تذكر...  
لأن هنالك عروسا جميلا  
تبكي في ليلة الحياة الأولى لها  
حينما لا تحس بمعنى تلك الحياة  
ربما انتحر البطل في صمت  
ولم يشأ أن يجعل للرحيل معنى  
في الليلة الثالثة تذكر ما يلي...  
تذكر أنه صلي كثيرا  
حتى الصمت...

وزاد في التأمل أيضا  
لكنه بسرعة احتسى معنى آخر  
ووجد في نهر الحب والعشق  
ما كان أعذب  
فمأة الشتاء لا ينضب  
هكذا استترك وتذكر

أن البطل لم يكن يرغب في أي انتحار  
سوى انتحار القطرة المفصلة بالحياة  
على جبين الأرض  
التي ستجعل المعنى لا يموت.

بالهروب من الأحلام الوردية إلى الأحلام الوهمية  
البضياء عبر نبول أوراق الربيع وتلاشي خيوط  
الترقب والانتظار، أينك ليها الشتاء الجميل؟ لماذا  
لا تتعاقد مع الأرض حتى لا تسقط منك القطرات  
فتضيع مدى، وتحتني لك كل الصور التي  
تسحقها، أينها للقطرات لا تنتحري هكذا، موتي  
في المعنى الذي لا يموت... فالحكاية التي يحكيها



البطل ربما مصيدة، ولانتحار بارد معاً بالكلمات  
الباردة والجوفاء حيناً، وحيناً لا يتذكر كيف تتشابه  
بالصمت الحابل... كان على البطل أن يختار  
أحضان القصادات العجورية ثم يعيد الانتحار فيها من  
جديد ولكن بمعنى جديد ومقنع، يكون فيه التأويل  
شاهداً، في اليوم الثاني تذكر أن عليه واجبا، فقام

حاول أن يكتب في هذا اليوم الأول عن اللقاء، وعن  
كل الذي مضى لكن ما شاعت الذاكرة أن تبوح  
له بكل الكلام، كم تمنى لو خير أن يعلق الوقت  
الضائع من حياته الرائحة، لقد كان الشتاء يعشق  
كثيراً تلاويح الزمن القادم، فلا أحد يهوى البحر  
بدون أسماك ولا حوت وبلا أسرار، ولا أحد يحب  
أن ينظر في المرأة وهو مغضض العينين، الأثر هار  
لا تكون أزهاراً كما يقول هو  
دائماً.. إلا إذا وجد من يرعاها  
حتى لا يموت فيها روح الجمال،  
كان البطل يرغب وبالبحاح شديد  
أن يعلق كل ذلك الوقت النابض  
في جسده، حينما ينام يستحضر  
عوالمه الخاصة يسبح في الأحلام  
بالأجدة البيضاء فتغيب عنه  
خيوط الزمان المألوفة، لا رسوم  
واضحة للمكان... فقط تحضيرة  
الصور المعقدة تحقيدا مكثفا مثل  
جبال الثلوج الشاهقة، أو كالتي  
هي بهيمة متحركة فوق كأس ماء  
به شيء مقدس، إنه يحاول أن  
يقرب المعنى قليلا.. ولن يصنق  
له التأويل ولو لمرة، إنه لا يريد  
أن ينتحر كل مرة في معنى  
بدون حبر ولا رائحة، في الليل

الذي تصدق له الرؤيا يروح في صمت مسموع  
في الصورة فقط، أواه كيف يكون هذا؟ يشامل  
باستغراب وتعجب؟ بسرعة يتخافت مع ظلال  
الكون التي تشكل أشياء المعتادة، فيقول: أحس  
أبها الخلق؛ أنه القلب والحب والفراغ.. وأنها  
الشمس والعرق والظما... تبدأ الحكاية الأولى

## عُقْدَةُ الشَّرْفَةِ

(1)

ورحلت يا أنت  
تركبت القلب بجرفه الحنين إليك وللشفقة  
إليك أجن يا موتي  
فينثت خبك في أضلعي غفلة  
وتتوّر ذكرياتي  
كم أخاف على من ماضى خيالي  
من جميل يومها جادت به الصدفة  
ولجمال لا ينوم ظننته من معجزاتي  
ثم أمحل واختفى صدفة  
وخلفني أعنى ذكرياتي  
إذ أكابد عقدة الشرفه....

(2)

الشرفه  
يا جنة مضمولة تبكي لحالي  
خلوتي رحلت وغابت عني طلتها الجميلة  
خلفتك ذليلة قيد الأعلى  
خلفتني ذليلاً يقني سؤالي  
في جوبك.. يرتقي روحاً غليظة  
هل تعود حبيبتني؟؟ لا

(3)

يا شرفة مخزومة بالبرد والصمت  
هل يا ترى تتذكرين؟؟؟  
صمت الدروب وغفوة النبت  
وحبات الحمص تفتض غرلنك  
لنوقظها من الموت  
وتفقد ما تناسل في الجولنج من حنين

فكم كنا جميلين  
كأحلام الطفولة.. عاشقين كأننا ملكان  
كنا نكمل بعضنا خبأ... وكنا وقتها  
كل يرى في الآخرين ملامح التالي  
وكم كنا بريئين كنمع مراهقة  
في خبها الأول  
ولم نعلم بأن الحب دقائق الجنون الصائفة  
لكنها سرعان ما تزحل  
(4)

قد نلتقي...  
إن ظل فينا ما يسعف الصدفة  
وقد لا نلتقي....  
فالعشق كالغشاق يمكن أن يرى حقه  
تماماً عند منكسر الحنين

ورحلت يا أنت  
تركبت القلب بجرفه الحنين إليك وللشفقة  
إليك أجن يا موتي  
فينثت خبك في أضلعي غفلة  
وتتوّر ذكرياتي  
إذ أكابد عقدة الشرفه....

■ طارق بكاري



■ محمد مفتوح

- مسحة الفن التشكيلي في القصيدة المغربية...  
توطئة -

إن أردت أن تدخل بيتا من البيوت لكبد. لابد من الاستئذان. قبل الاستئذان... من أين يا ترى تدخل إلى بيت من بيوت الشاعر منير باهي الذي ألقاه بديوانه الثاني «هكذا تكلمت...» في حين أن هناك ديوانا آخرًا مشتركًا سبقه للوجود إلى الساحة الأدبية بل هناك ثالث «أنا البحر يا أي...» إذن نحن أمام شاعر له مسيرة إبداعية ثلاثة دواوين في حين أن هناك شعراء لهم أكثر من ذلك يكتبون في الظل بصمت وهل مرد ذلك إلى صعوبة النشر الرسمي وحتى لا نثبه ونضل طريق في الخروج عن مسار أرضية الديوان فلا نمزج نقدًا بواسطة هذه الورقة النقدية نجد نفسنا مضطرين إلى نق ناقوس الخطر حتى يفتح لنا هذا الشاعر رحابة صدره. لنقول كلمتنا ونمشي... أجل يفتح لنا باب نفث ديوانه على مصرعه لتخطي العتمة وتسلنا إلى فضائه الداخلي وبالتالي الاستئذان به كشاعر ونسر أعذاره للكشف ما يحويه ما سماه أيضا... فظهر لنا تجليات العنوان الذي يعتبر أكبر بولية وعتبة للمرور والتسرب إلى كهله وولوجه... لجل من خلال عنوان «هكذا تكلمت...» نجد أنفسنا وسط الدار الأدبية التي ألقاها فليسمح لنا بالاحتكام مع الاستئذان... تلك البيوت التي يسكنها وتسكنه. بيتا بيتا وتسكنه أيضا قوافيات منقطعة على وزن تفاعيل البحر البسيط =

لدى البسيط بسط الأمل

مستعلن فاعلن مستعلن

(ماعدًا قصيدة «رغوة الأخطاء»)

القراءة = «ديوان هكذا تكلمت»

خير ما يمكن الاستشهاد به هو الديوان نفسه لطرح هذه الورقة النقدية إلى حين نتضح لنا وتتميز الرؤية الشعرية عند هذا الشاب الشاعر الذي ركب أمواج هذا البحر البسيط وبكل بساطة بالتأمل إبداعية تطاوعه لكتابة القصيدة كما يفعل الرسام إزاء لوحته التشكيلية التي يرشها بالأصباغ حتى تتشكل شيئًا فشيئًا. ويختصها بوضع اللمسات الأخيرة ثم تخرج إلى الوجود حية تكاد أن تلتق... فعلا بعدما كانت جاهزة في لأوعيه قرة... هكذا هي العملية الإبداعية في خلال ديوان «هكذا تكلمت...» فهو الشاعر منير باهي. يفرش ويضع مسودة ومسودات فيقطع الكلمة ويقين تعبيرها بالكلمة الشعرية الموزونة قبل أن يقطعها بعظمة لسانه قبل أن يلوكها ثم يهضمها... فيقول أمام الملائكة... «هكذا تكلمت» أي نسبت. فهمت. نطقت وشعرت لأقول شعرا فريضا... أي كلاما موزونا. وكل ما يشعر به الشاعر كائنات ذو احساسات رقيقة تؤدي المعنى للمراد التعبير عنه بادوات إبداعية... تماما كما يفعل الرسام. والقاص و... وكما أسلفنا سابقا...

فهل سيفلح الشاعر في احترام تولميس الشعر وقواعده اللغوية...

حتمًا هذا ما ستأمله في هذه الورقة كمحاولة لقراءة هذه المجموعة الشعرية التي تحتل المرتبة 2 في مسيرته الشعرية الإبداعية قد يتلق معي القارئ والمتلقي ويختلف آخرون... وأقول جيد أن هذه

الورقة النقدية تبقى نسبة لحدود معاشرتي للديوان كمرجع ينمائها... ديوان «هكذا تكلمت» قد تقتصر على قصيدة واحدة من الديوان الذي كانت عنوانه متنتية بتشبيه بكلمة «هكذا» وبفعل ماض «تكلمت» وهكذا سنخصص وسنلقي بدورنا أولى قصائد من الديوان السالف الذكر التي تحمل نفس اسم الديوان «هكذا تكلمت» كنموذج لهذه القراءة... محاولين في نفس الآن ولو بادوات بسيطة لأن المرجع الينم هو الديوان كما سبق أن أسلفنا وسنركز جهد الإمكان قراءة هذه القصيدة التي تعتبر في نظري لم يبق القصيد بالروعة يمكن أن هو التعبير الصحيح لأنها تستمد قوتها كواجهة لفتارها الشاعر لمزخرفة الطول كما زاراشت كما كتب «هكذا تكلمت زاراشت» مذ قديم ما السر في نهج الشاعر منير باهي نفس العفونة والتسمية... لتكون بمثابة بولية أخرى تؤدي إلى سرانديب للكتابة الشعرية التي ليست بالهينة. هل ليستقلب أكبر فئة من القراء في زمن ندرة المقروئية... لكن في بداية الديوان وقبل استهلاله للقصيدة خطط الشاعر مقدمة. مقتضبة وجيزة بكلمة معنونة «في البدء» لا بأس من إدراجها لأهميتها = «ومما يسجل ويلاحظ على كاتب هذا الديوان وقصائده أنها كانت أكثر من الصراخ نفسها وكأنها بوح سابق من نثر هذا الشاعر للتعبير البافع ولتستمع أن انت كذبتني أيتها القارئ إلى صرير قلبي =

في في البدء = وأنت تفتح هذا الجحيم الشعري. افتح قلبك أولا لا ليس هكذا... أريد أكثر استماعا كما البحر... لنظر تراني أكنس في القصيدة العمودية أسرار الوطن الألفي الموعود بالقضية وأنس في صدرها زلزلة العالمين بشمس أخرى ذات ظفائر زرقاء اقرأ هذا الديوان ولا تتواطى مع الوائيات للكتابة لتجهز عليه. اغتسل بالعذب الوهاج قبل أن تقراني أو على الألال نيم بالحرز النافه وأنت تستقبل هذه الوفود المتطفلة من نبي ومن أعصابي ومن أنفاسنا المشتركة لنا ما جئت لأرضيك وإن أطربني رضائك ولكني جئت لأرضي الشعر وحده... رد على مقدمة (في البدء) =

أول ما يسجل على الشاعر والمبدع منير باهي هذه التوطئة التشبيهية استقرارية والتي هي بمثابة مقدمة تحذيرية للقراء وربما حتى النقاد من يدري في زمن غياب هؤلاء وأولئك أي المقروئية حتى تكبار الشعراء ذوي الباع الطويل في كلمة القريض... والقصيدة الشعرية... القراءة = قصيدة هكذا تكلمت =

يستهل الشاعر باهي منير قصيدته الأولى من الديوان «هكذا تكلمت» بحرف جر مجرور وقد جاءت الجملة الأولى مقتضبة ودالة في نفس الوقت... بغير صنعة أو تعميقا «في دفري» ولتطرح السؤال ما المقصود بهذه الكلمة الفارسية الأصل والتي تعتبر نخيلة على لغة «الضاد» استهلال شعري بحرف ولين اسم. حرف جر ومجرور وبكلمة فارسية وليست عربية. وإذا بحثنا في القاموس نقابلها كلمة (سجل - كراس) والمراد بها في السياق الشعري أي القصيدة هي «الديوان»

في دفري

سرى لوركا بنام على صدر المعري

نرى الوعد الذي صرت

نرى الفزق بيجر ظله

ونرى الخنساء تاكل صفرا

وكلمة «نرى» ذكرت أربع مرات ويتكرارية وهل يريد به الشاعر التأكيد على الرؤية الشعرية لقد سبق لنا أن أخذنا إلنا في احتكام الديوان قبل أن ندخل إلى بيوت القصيدة ليس كذلك قبل أن ندخل إلى كنه القصيدة ونشرها لتظهر لنا بلاغة القول والصنعة في تمطيط الكلمة ذات الذبيرة الإيقاعية سواء في الصدر أو العجز وبالطبع إن كانت هناك بلاغة بالفعل وليس بالقوة (كما زعم باهي في مقدمة في البدء جئت لأرضي الشعر...)

- سرى لوركا بنام على صدر المعري ولم يقل العكس مثلا بنام المعري على صدر لوركا من هنا وهناك... يتضح لنا بأن الشاعر منير باهي على بينة بما يبين. يطلق وما يطلق ويتكلم به من قريض... بصور شعرية شاعرية إن لم نقل بتشكيل وتكثيف لصورة كاريكاتورية... بتقنية بارعة ومزخرفة من مزج الشعر بالتشكيل. ساعيا من خلال هذه العملية إلى خلق أبداع متميز مجددا للقراءة البصرية متعدد. التشكيل يرسم بالكلمة وليست هي الريشة فنصه ترخر بأسماء ورموز دالة لأعلام الشعر العربي على امتداد العصور وهل يمكن قول أن منير باهي يربو إلى التجديد حتى بعد الجسور مع شعراء الحداثة بالتشكيل لجل إنها صور مضحكة صور استعارية في نسق شعري بالأهمية بمكانة فكيف بنام لوركا ذلك الشاعر الإسباني المغتال على صدر الشاعر العربي الأعشى المعري... من خلال النقرة الأولى صوديا استعجز منير باهي ثلاثة شعراء وشاعرة وكان هو خامسهم ذكرا...

شعور من مختلف العصور أولهم شاعر غربي والأخرون عرب وشاعرة واحدة مخضمة مشهورة وهي الخنساء... وكيف تاكل الخنساء صفرا... ولم يقل حجرا. لأن كلمة الحجر لربما يعني بها اسم ألوهيا (صخر) البطل الشهيد... مما لا شك فيه أن هناك صلبة معنوية في استخدام مقرات بلغة شعرية ترمي إلى مغزى لكي تسوي وترقي القصيدة إلى لغة الشعر وبلغت كاتبها بالشاعر...

وهكذا كانت قصيدة الديوان الأولى في مد وجزر تارة تطفو فوق سطح أرضية القصيدة وتارة أخرى تخبو إلى الأسفل. قعر البحر البسيط...

- صاخبا قلت

نمي الرواحل والصحراء

محتشدا

أبني خيامي على الدنيا التي شئت

يرتفع صوت الشاعر ملعلما كالمصاها... كالموج المتلاطم على شاطئ وسواحل بحره البسيط الذي اختار باهي أن ينسج وينثر على وزن تكاعيله. يبنى قوافيه كسوري بيوتة التي يسكنها...

صاخبا قلت

نمي الرواحل والصحراء

« » « » « »

أما «المرأة» فتكاد أن تكون غائبة في الديوان إلا من تلميحات لطيفها ومن بعيد أيضا كما جاء في نفس القصيدة

-صادقت ليلى

صباح الضوء من شفتي

في الأكاسي



# الشعر والمسرح



د. فاضل سودكي

## ضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية

لكن للتطورات العظيمة في القرن العشرين، أعطت لمكانات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي ونشر تقاميا متزايدا للوعي الثوري والفلسفي في معالجته لشتى المشكلات الاجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب.

الآن مسرح ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية أكد حالة من الفوضى المنظمة - أي الفوضى البنائية وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي الجديد. فارتبط المسرح بالفلسفات الطبيعية (العبثية) وخاصة الوجودية وفلسفة تفسيخ الذات التي شابت بتأثير الحروب.

ولهذا فإن مؤلفي ومطوري المسرح الحديثي (اللامعروف) ببيكيت وبوستكو وغيرهما، وكذلك للتجارب الأتية كمسرح الصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة للمثاقرة بفكر ورؤى أثنونين أرثو ومايزهولده، تميزوا بالوعي الشعري والشعري لمعالجة أي ظاهرة، وأصبح هذا وجودا بصريا لاستخدام الشعر لدرجة أصبح الفضاء الذي تتحرك فيه شخصيات ببيكيت وبوستكو وجان كوكتو وجان أوجي وغيرهم هو فضاء شعريا حتى وإن لم يطقو شعرا، وأصبح الشعر جزءا من الفضاء المسرحي. لأن الشعر هو البنائي للأنماط الشاردة التي لا يمكن أن تؤثر وجودها إلا في فضاء درامي بصري حتى يمكن إدراك كيبوة الصورة الشعرية باعتبارها تتميز بكيونتها الأصلية والخاصة والسابقة والبعيدة عن تأثيرها ولكن من أجل أن تكون كيونتها أكثر أصيلة وتكتفيا لأبد أن يكون فضاءها بصريا والمسرح هو الذي يخلق هذا الفضاء.

## حرية الوجود المسرحي والذات الشعرية

فالشعر إضافة إلى كونه ينير الاندماش فإن هذالك غبطة الكلام ومتمعة القراءة التي تجعل الإنسان متأملا في وجود لا مثاقمي. وغبطة اللغة الشعرية البصرية هي غبطة للفضاء البصري في المسرح، إذ تصفى الصور الشعرية كيبوة لغوية، وكيبوة الكلمة تتكشف عندما تفسر أو تعبر بصريا عن الفضاء الدرامي، وبالعكس أيضا.

ومن خلال تحليل ضرورة ووعي اللغة في القصائد الشعرية، فإننا نصل إلى اللغة الجديدة، أي تلك اللغة التي لا تكتفي بالتعبير عن الأحاسيس والأفكار، بل تحاول أن تخلق مستقبلا، ولهد فإن أصالة ولتقاء الصورة الشعرية الجديدة تعبر مستقبل اللغة الجديدة وتكون هذه اللغة بصرية عندما تمزج مع كيبوة الصورة البصرية في المسرح.

إن الشاعر في المسرح يتحدث عن تلك الوجود الإنساني - البصري أو عن الوجود غير الواقعي الذي هو في ذات الوقت وجود واقعي أيضا. وتتحكم في الشعر والمسرح حالة من الحلم الوعي الذي يفرغ من أن تترس لغة الشعراء ولغة للمسرح مباشرة كما تدرس لغة الروح.

وبما أن الشعر لازماني فهو يترك على رمال ما خارج المكان بل يتجاوزهما والمسرح بذلك أيضا على زمانه الذي يتجاوز المكان أو على مكان خارج الزمان وهذه (الآنية) في الشعر والمسرح تخلق التشابه بينهما، ولكن هذه العلاقة الهارمونية المتداخلة والمتعاقبة بينهما تشكل خلا حقيقيا عندما تستخدم بجهالية أو بوعي بالأس.

وما استخدام الشعر في الكثير من تجارب المسرح العربي (لا تعبيرا عن الفهم للحضن لاستخدامه

يرتبط المسرح منذ البدء بالشعر وبالعكس بعضا، لأنهما يشكلان جزءا مهما لتكوين للروايات والدفقة الجمالية للإنسان، وهذا يدل على أهمية الشعر والمسرح في التاريخ الديناميكي الفعال للإنسان فلولى للحواريت في المسرح كانت شعرا ولولى القصائد التي خطت على الصفائح أو اللوحات كانت دراما شعرية، أو لنقل كانت شعرا برؤب درامية - تراجيدية. وبالرغم من أن المسرح نشأ في المعبد الديني والأمطورة، (لا أن الشعر كان ركيزته التراجيدية

ولا وجود حقيقي للمسرح ولا للشعر إلا في معالجتهم للموضوعات والأسئلة المعاصرة التي تخلق الإنسان والمجتمع، أو تلك التي تلامس الأزمنة والطروب الملتبسة التي كانت تعرض الخواء الروحي. وأصبح هذب المسرح والشعر في الأزمنة اللاحقة هو خلق التوازن في الحياة وإعادة بناء الوعي الإنساني عموما والوعي الجمالي خاصة، والمطالبة الملحة لتحقيق حرية الإنسان، وبالتأكيد فإن هذا كان نتيجة لطبيعة علاقة المسرح والشعر بالمدينة.

وبما أن تدفق وتقبل المسرح والشعر قصة حصارية أساسا فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحصارية واللغة في القصيدة ستكون تجريد، إذا لم تمتلك ذلك الهوس الدرامي أو التراجيدي، ولكنها تصبح أكثر كيبوسية وتأثيرا إذا كانت جزءا من معمارية فضاء المسرح وسؤاله القصيري الذي هو سؤال مقلق كما هو سؤال الوجود في الشعر المرئي الذي يكتب كتمويده الشاعر المنفي.

شعر ينصب على البعد اللامتناهي في الحياة والذات الإنسانية وعن أسطورة الواقع، وبالرغم من أنه شعر يبحث في المجهول إلا أنه لغة حية للتواصل الإنساني من خلال أسطورة الكائن الحي وبما أن الشاعر سيكون بأسطوريته الشعرية، فالمسرح كذلك سيكون بأسطوريته الدرامية - وشعريته التراجيدية وذلك السر المجهول الذي يتراءى في اعصق رواية في ظلام فضاء المسرح إن كتابة الشعر وفكره ومشهده العرس للمسرحي يجب أن يعلمنا رؤية العالم بصورة جديدة وأعلى رؤية ذلك الشيء الخفي والسري والمسحري واللامرئي في عالم المحيط وعالم نواتنا، ومن هد فإن المسرح والشعر لهم علاقة بالخطاطرة فالإنسان الحيوي بين هدبة للتكامل الاجتماعي والثقافي - وبالذات المسرح المكثف برؤيا شعرية، باعتبارها فعالية ذاتية - جماعية هو الذي سيخلق نوعا من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحصري

## الفوضى المنظمة وأمنية العصر

وصمم التطور الديناميكي للمدينة والمسرح وعلاقتهما بالشعر، فإن المواضيع التي توفقت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق احتلت جذريا. فالبيطل الشكسبييري لا يكون لحادي الجانب وإنما يصنع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجاً لمجتمعه أو عصره فحسب وإنما نموذج لكل العصور. من هذا ظل شكسبير يلقا بل هو معاصرا حد

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الاجتماعية بصرية مرة بما فيها معالجت مسرح القرن السابع والثامن عشر.

وأكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الاجتماعية، وتطور هد إلى التأكيد على

في الفضاء الدرامي المسرحي بسبب كون الشاعر والمؤلف المسرحي يستخدم الشعر كبناء قصيدي مغزل وليس كروية شعرية في المسرح أو كروية درامية للشعر. وفي الكثير من الأحيان يتكيب الفضاء المسرحي لشروط مكونات القصيدة وهذا يضيق من مجال الرؤب سواء في الشعر أم المسرح، وسبب هذا كون المؤلفين الذين كتبوا للمسرح الشعري هم شعراء في أغلبهم فهم يمتلكون فهما فائقا لقوانين كتابة القصيدة لكن ليس لديهم أدنى فهم لمكونات الفضاء المسرحي وإساره الإبداعية. فأصبح من المعتاد كتابة ما يسمى بالمسرحية الشعرية أي مسرحية القصيدة التي تتكون من مجموعة من القصائد المكتملة والمتصلة عن الرؤيا الشعرية للفضاء والحدث المسرحي. أي أن حوارات الأبطال تكتب شعرا بدلا من أن تكون نثرا من أجل أن يطلق عليها مسرحية شعرية

ومن جانب آخر يقوم بعض المفرجين بعداد قصائد للمسرح، ويبقى الشعراء منفصلا عن الفضاء، والحدث المسرحي منفصلا عن الشعر بتون أن يكون الشعر والقصيدة الشعرية جزءا من لوحة معمارية ودرسية البناء والفضاء المسرحي، والشرط الحقيقي والذي يشكل بدائية الكتابة المسرحية هو أن تتحلى القصيدة عن قوانينها الأدبية وتتحول إلى رؤب شعرية تشكل جزءا من معمارية الفضاء وتتحول إلى شعر بصري لدخل فضاء بصري هو للمسرح.

فالحدث الدرامي لا يصعب لشروط القصيدة حتى وإن كانت قصيدة نثر وبما للفضاء المسرحي يهتم بتلك اللغة التي تتعلل عن كونها لغة أدبية أو شعرية لتتحول إلى لغة شعرية - بصرية في الفضاء البصري - الدرامي.

وهذا هو الذي يحدد العلاقة ومن ثم طبيعة الحال في فهم المعادلة التالية: مسرحية الشعر أم الرؤيا الشعرية في المسرح

فليس المهم أن تكون لغة المسرح شعرية، أهم الأكل أهمية هي أن تكون هناك رؤيا شعرية بصرية في المسرح سواء في الحوار أو للحدث، وهذا يعني بدءا شعريا للحدث والفضاء المسرحي البصري سواء بطقت للشخصيات شعرا أم نثرا أم صممت في ظلام دامس.

وستطويع أن تخلص إلى أن الشعر والمسرح هما سيلتان جمانتان هتفهما فهم العالم المحيط وبمعدلات على اكتشاف دولتنا اللواتي تعاني وبسط أسطورة معاصرة تتحكم بها ميكانيكية العصر وعلميته ونفوس النظم المعاصر





## صناعة الدراما والوسائط الجديدة

إذا كن من شيء يمكن أن يوصف عوداً وفلاسماً مشتركاً بين جل القضايا الفكرية، والسياسية، والاقتصادية، والفنية... إلخ، لعالم ما بعد الحربين الكونيتين والمدمرتين، الأولى والثانية في القرن العشرين، فهو الانفتاح والتطور الكبير في آليات الإنتاج البشري عامة، الذي ساهم في أحداث ثورة كبيرة في فهمتي الزمن والمكان في حياة الإنسان المعاصر ككل، فتمكن ذلك على الفكر البشري، وبدأ الاقتناع بتجاوز الأفكار الكلاسيكية والقيمة بخصوص الجودة، والمرونة، والأداء... وغيرها من السمات التي ظلت مرهونة لفترة طويلة وملتزمة بمعايير الكيف قبل الكم، وملء الفراغ أولاً، ثم البحث عن التطوير ثانياً، تكريساً لسيطرة وهيمنة البعد والفكر الرأسمالي على أغلب ساحات الحياة.

وفي خضم كل هذه التغيرات، تعايش الفن والإبداع مع التقنية والتكنولوجيا، ووجد لنفسه مكاناً ووصفاً جديداً، وقبل ذلك فلسفة وتصور جمالي وإبداعى، فارتب معاً معالم ومظاهر العرجة في العصر الحديث بتدخل تكنولوجيا الوسائط المتعددة على الخط، وسيطرتها على أغلب مراحل الإنتاج الدرامي؛ من فكرة، وإعداد، وتسويق، ثم عرض. فصبحت الدراما في عصر الوسائط تلعب دوراً بالغ الأهمية على مستويات متعددة: اجتماعية، وسياسية، ودينامية، واقتصادية، وثقافية، وإعلامية... ساعداً على ذلك انتشار وسائل الاتصال الجماهيري، وبوابة التفاعل الاجتماعي.

فكم من دولة لم تكن معروفة في الساحة الدولية واستطاعت الدراما أن تكون خير سفير لها، وبطاقة دعائية لها بالصوت والصورة، كما ساهمت الدراما في أحداث مشاكل وخلافات سياسية بين بعض الدول بسبب عرض إعدامها لمفتوح دراسي معين، اعتبر بالمقابل استقرازا لدولة أخرى، مثل ما وقع السنة الماضية بين تركيا وإسرائيل على سبيل المثال لا الحصر.

ذكر في هذا التعدد تقع بعض المغالطات، مثل ما نلاحظه في ربط بعض العلامات التجارية لقنوات سيمائية معينة بمصطلح الدراما، وكأن هذه الأخيرة ترتبط بها دون غيرها من القنوات التي تبث نفس الصنف الفني.

وصلت عتبة انفتاح المتجسدين الرسميين في مختلف الصور الفنية والجديدة؛ من مسرح، وسينما، وتلفزيون، وإذاعة... إلخ، إلى درجة أن العملية لم تعد تنتهي بمجرد وصول العمل الفني للمتلقي أو الجمهور، وإنما تبدأ عمليات أخرى، منها ما هو لصيق بمختلف مراحل الإنتاج الدرامي، وأخرى تتوسطه، أو تبدأ عملها بعد نهاية العرض الفني؛ من تسويق ودعاية وإعلانات إعلانية، واستثمار للشهرة في قضايا عامة وخاصة، نخد طابعاً اجتماعياً، أو إنسانياً، أو غير ذلك، لكنها لا تخرج عن سياق النقد والمتابعة، رغم أنها تستطيع بمظهرات مختلفة؛ كالمسابقات، والمهرجانات، والتظاهرات الثقافية، والندوات الفكرية، والمؤتمرات الإعلامية، إلخ.

وفي ظل هذه التغيرات، تظهر مجموعة من الأشكال (الإبداعية) التي تخرج عن سياقها الفني والجمالي، لتتحول إلى أشكال لغوية مشوهة ودلت ملامح جينية مستشفة بصعب تصنيفها، فظهرت مجموعة منتشرة، ومتغيرة غالباً، من الممارسات الإبداعية تخرب التصنيفات المعهودة كل الفهم للفنون والثقافة، وتهدم الحدود بين التقليدي والمبتكر، بين الموندب والعلف، بين العادية والشهرة، بين المحترف والهوي.

إن هذه الصورة الجديدة لأدوات الإنتاج الدرامي والدراما، تجعل الباحث والناقد يقف على أهمية ومضرورة تدخل المبدع الإيجابي مع كل هذه المتغيرات والمستجدات التي مست مراحل صناعة العرجة التقليدية، مع العلم أنها ترتبط بمواضيع عديدة متعددة، تجتمع حول مناقشة أفاق الدراما، التي ظلت تحت إقناعات فكرية، وفلسفية، أدت دورها في حينها، ووفق سياقها التاريخي.

هوامش:

1- محمد حمدي إبراهيم: «تفكيرية الدراما (إغريقية)»، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى، 1994، القاهرة، مصر، ص 11.

2- جون هارتلي: «الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والمعلومات»، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد 339، (ماي 2007)، الكويت، ص 211.

## الربيع العربي في لا باستي

تغيب عمودي في العدد السابق من طبعتنا الأدبية لا نظروف السفر والاتحاق بمدينة القنن في باريس حيث استفيد من منحة تفرغ للكتابة، وإنما بسبب تشتت في الفكر وعدم التركيز، لما تحوشه المنطقة من أحداث متواترة ومتتالية تحتاج لفترة تأمل لاستيعابها وحسمها. طبعاً ما يقول قائل، إنه لمخجل أن يصدر موقف من كاتب بهذا التدبب وعدم الوضوح في الرؤيا. إن أنافكم وإن اللعب معكم لعبة للكاتب المتواصل والمتلزم بالقضايا المصيرية والوجودية... فلما بهيمنة لا تزال تحت وقع الصنعة، صنعة «التحرر»، صنعة بزل الشعوب العربية إلى الشارع... بكل صراحة فلما لم استوعب بعد ما يحدث... فهل هي حملة تطهير المصيبة العربية من الوحوش التي شذخت وتعضها بغري أكثر قوة وأقل شراسة؟

إلى اليوم ورغم فترة نقاهة باريسية حيث الوعي يتمدد على أوصاف الفكر والتعبير عن الرأي يتنامى في أروقة الإبداع الحر الطليق، استطاع أن أنماط جهراً: هل ما يعرفه العالم العربي من صحوة شعبية هو وليد صناعة فكرية تصالية محلية أم هي بصناعة مصدرة تحمل توقيع أكبر منظري واستراتيجي للبلاغة والعلمة؟

كأن شهر ماي الماضي أول شهور إقامتي في باريس، كان شهراً مشتماً بالشمس، مشتماً بالسام الربيع العربي التي هبت فجأة على أوروبا. خرج بسلاطين باريس في اعتصامات لا تنتهي استمرت أيام في حشود هائلة اجتمعت مدرجات أوبرا لا باستي الهرمية، تدعخفي نشوة عابرة وأنا تجول بين هذه الحشود الإسبانية الشبابية التي تعتبر نفسها امتداداً طبيعياً لثورة الشباب العربي. وأصل إلى قاعة لا رجعة فيها؛ للإنسان مله واحدة، هي الحرية، وبالحرية تتوحد الإنسانية.

بعد أسبوعين من احتلال الشباب الإسباني مدرجات أوبرا لا باستي، التحقت بها حشود من الشباب الفرنسي المؤيد للاستبداد المعتصمين في ساحات لا بوبرا دول صوب في مدريد، وكهناؤوب في برشوبه وغيرها من سحب المدن الإسبانية، في اليوم الموالي طوفت حافلات قوات للتدخل السريع الفرنسية ساحة لا باستي وأختل مدرجات الأوبرا الهرمية من المعتصمين ولم تعد حشود الشباب إلى احتفالات الاحتجاج منذ ذلك اليوم الذي تلبثت فيه سماء باريس بالغيوم واجتمعت لفسادها أمطار ورياح عصفت بأحلام الشباب الذي كان بالأمس يرسل سحبه أغنيات تشد الغد الأفضل. في ساحة لا باستي اكتشفت أن كل الأجهزة الأمنية في العالم تستعمل لغة العصب لقمع أحلام الإنسان الباردة. فهل الأمر يتعلق ببداية الربيع العربي سجن لا باستي ما قبل الثورة الفرنسية؟

ويظل نفس السؤال يخالجي ويلج على بصيص مختلفة: من يكون هذا البستاني المهر الذي صبح للعالم العربي ربيعاً قارماً؟ خلف أن يأتي يوم نكتشف فيه أن كل هذا الاحترار الذي وضعه أربيعنا ما هو إلا عشب اصطناعي يضم الشرط التقني لإحداثيات «كاس» عالمية طال لها واختير الملعب العربي لحسم مبرراتها النهائية؟

جد هلم: أنا لا أشك في براعة ومصداقية اللاعبين كما احتفظ بحقي في أن أرتاب بين مليا الفيدا.



## الطيب صالح والحوار بين الشمال والجنوب عبر النص الأدبي

الشهيرة «موسم الهجرة إلى الشمال» ولم يفتن بروعتها على تقصي الحياة الملموسة للإنسان، لتحملها صد «نسيان الكينونة» حتى تبقى على «عالم الحياة»، مصابة باستمرار، «صديق» هو «روح» ومعه ردد «مبارك كوندي» هذه المعنوية: «إن سبب وجود الرواية الوحيد، هو اكتشاف ما تستطيع الرواية وحدها، لا سواها اكتشافه، فالرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود، ظل مجهولاً حتى الآن، هي رواية لا أخلاقية، إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية». لقد حلت «رواية موسم الهجرة إلى الشمال» التي نالت العالمية باسم الطيب صالح، فهي تصنف ضمن أفضل مائة رواية في التراث الإنساني، ونالت قدراً وافراً من النقد داخل الوطن العربي وخارجه، لأنه استطاع أن يلفت أنظار القراء في العالم بأسره عبر هذه الرواية الخالدة لبلد قسوي، اسمه السودان، ساكب من خلال مرآة كلماته، ملامح المواطن السوداني وأحلامه وفكراته بقلم خلفه عقل ستوعب بوئته، ويقاوم الآخر بنص ملاحه، لأن كتابات الطيب صالح بصيغة عامة هي رسائل متعددة، موضوعها أن حب الدس هو أسس كل شيء، لهذا يعتبر بعض النقاد رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» هي واحد من أوائل تجارب الحوار عبر النص الأدبي بين الشمال والجنوب في الثقافات والحضارات قبل أن يقوم حوار الحضارات بالشكل الذي عليه اليوم.

في الوقت الذي ظهرت فيه رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» سنة 1966، كان نجيب محفوظ قد أوشك عن التوقف عن الكتابة، والطيب صالح لم يكتب بنفس الغرارة التي كان يكتب بها محفوظ، لقد كان مقلاً في الكتابة، اكتفى بخمس روايات، أيدع، وأثقل صناعة كتابتها، بملوب جد مشير، سلة بالغة في الوصف، وتقنية عالية في بدء النص للسرد، واستطاع أن يحول وجه الرواية العربية، من التقليدية إلى الحديثة، ونقلها إلى العالمية جنباً إلى جنب مع نجيب محفوظ لهذا يصنف النقاد الطيب صالح ضمن رواد الرواية العربية الحديثة إلى جانب محفوظ طبعاً، وعبد الرحمان مكي، وسهيل إدريس ويوسف إدريس بالنسبة لنفسه.

تعرف لغة الطيب صالح في الكتابة ببساطتها، فهي جميلة، تلامس الواقع، وتنفذ إلى أعماق نصية المواطن السوداني، وتعدده أسرار أغور نصية المجتمع ككل. هي لغة «السهل الممتنع» المعروفة في أدب اللغة، لقد نمرّد على ما يحرف بالنظام «المباسب» في كتابة الرواية، وهو جنس سردي يقوم على البداية والنهاية، وتكمّل روعة الطيب أيضاً في الكيف وليس في الكم وهو ينصاف إلى قائمة كتاب ورموز عالميين لم يكتب الواحد منهم سوى عملاً واحداً لكنه مع ذلك يخلد نفسه.



■ عبد الرحمان بنونة

مستعمرة من طرف بريطانيا. كنت في الوقت ذاته تأمل شخصية هذا البطل الأسطوري، الموهوب بالجنس، هو القادم من العالم الثالث ليحتضنه العالم الأول المختلف تماماً مع بوئته الاجتماعية، وعقليته العربية وثقافته الأسطورية وهو يحاول الاندماج والإنصهار في هذا العالم الغريب عنه، معتمداً على لعبة التحفي لحجب إخفاياته وبهرامته، بسبب الهوية التي نقصته في برزخ بين مجتمعه ومجتمع الآخر، وذلك عن طريق تحقيق التنصارات في الجانب الذي كان يتوق فيه الأ وهو الجنس الذي يريد نصبة الحساب معه.

لا أذكر إعجابي بقدرة الطيب صالح على اختراق الرمان والمكان والثقافة، فهو قام بترحيل بطل روايته مصطفى سعيد من جنوب العالم إلى شماله، وأعاد في الأخير لموت بوادي الجنوب، جاعلاً منه شخصية خرافية، أسطورية، معقدة، مريضة، وقاسية تصاهي شخصية أحمد عبد الجواد في «الثلاثية» لنجيب محفوظ في عهدها، أو شخصية رجب إسماعيل، بطل رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمان مكي، وهي شخصيات معقدة تتيح للمحلل الاجتماعي والنقسي، فرصة الاشتغال عليها كنوادر حية لتحليل البنيات الثقافية والفكرية في الثقافة العربية.

الجميل هو أن الطيب صالح، بالرغم من غربته في ديار المهجر لأزيد من نصف قرن، ظل وفيّاً ومخلصاً لبنيته السودانية ملتصقاً بأجوائها، وفصاحتها، مستمداً من ولعها مادته في الكتابة والجميل أيضاً أنه بالرغم من قامته الثقافية البادحة، لم تقل الشهرة من تواضعه، حيث كان يحترق نفسه قطرة في وادي، فهو الغائل: «إن قصيدة واحدة للمنتبّي تساوي كل ما كتبتّه أو أكثر».

من من المتفقين لم يقرأ رواية الطيب صالح

مرت الذكرى الثانية لرحيل الطيب صالح الروائي القصص السوداني الكبير دون أن ينتبه لها كثير من المتقنين، واستحضار روح الطيب صالح، هو استحضار لأعماله الخالدة التي تبقى نهيل منها حتى بعد رحيله، لأنها بحق أعمال ستبقى شامخة في وجه الزمن، وبالتالي الأبناء من أمثال الطيب صالح صماخر متوثبة، تنقص فيها للجنور، فتنب الحياة من حزننا، هؤلاء يرحلون لكنهم لا يتوارون أبداً، يقصون على شيء من الخلود في حلم الإنسان الأزلي.

أذكر أنني تلقيت نبأ رحيل الطيب صالح بالأم وتائر شديدين في رحاب المعرض الدولي للنشر والكتاب في دورته 15 بالدار البيضاء سنة 2009. وظلت صورة الطيب ترافقني ذلك المساء مخبئة على محبتي حتى داخل القطار أثناء عودتي من الدار البيضاء إلى الرباط. لما تحرك القطار، تحركت صورة الطيب، وبدأت تترقرق بين عيني، بنظائره السمكتين، وملامح وتقسيم وجهه بشرته السوداء التي يعاكسها لون قلبه الأبيض كالثلج الخالص، وهي شهادة يجمع عليها كل الأدباء اللذين عرفوا الراحل عن قرب وخصوصاً خلال مهرجان نصيلا للثقافة الذي كان يدب على حضوره كل سنة.

قصيت الساعة للزمنية التي قطعها القطار مستحضرا أبطال رواياته، نثرة لخاله هو مصطفى سعيد، بطل روايته الدفعة الصيت «موسم الهجرة إلى الشمال» وأحيانا أخرى أحواله هو «الزير» بطل روايته الأولى «عرس الزين» خصوصاً أنني كنت أعرف أن الراحل قد حياته، كان لا يخفي ميله إلى شخصية «الزير» من خلال تصريحاته، حيث كان يقول في الأقرب إلى شخصيته. وجدت متعة لا تعادلها متعة خلال رحلتي داخل القطار وأنا استحضر أبطال روايات هذا الكاتب المتميز، وهي تتحرك كأرواح أسطورية في التاريخ، وتكسر عصف بهم للصراعات مع أنفسهم ومع الغرباء، ومع العلم، فطلاقاً من رواية «عرس الزين» ومزورا «موسم الهجرة إلى الشمال»، و«بندر شاه» و«صوء البيت» (الجزء الأول من بندر شاه)، و«مربود»، (الجزء الثاني من بندر شاه)، ومجموعته القصصية، «جمعة ود حمدة»

بطة توقف القطار بسبب عطل بالقرب من محطة بوربيقة، لكن ذلك لم يوقف سهر محبتي مع مصطفى سعيد، بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، وجدت نفسي ستعيد شريط أحداث الرواية كما قرأتها، مرافقا البطل في رحلته من الجنوب إلى الشمال، وبالصيط إلى لندن، متفجراً على مغامراته، مشاركاً إياه حياته اليومية في ذلك البلد المورعة بين الرغبة في التحصيل العلمي في إحدى الجامعات البريطانية، والرعي التي كانت تحدوه في ثبات فحولته الجنسية مع البريطانيين، انتقاماً لاحتلال بلاده التي كانت





علاقة الأدب بالجامعة - في المغرب والوطن العربي عامة - ظلت دائما منموجة بروابط حميمة ومستقرة. علاقة فاعلة وذات معنى تصاعدي، تبادلت فيها الإنسان (الأساذ والطلّاب) والموسسة دور المنتج والمستهلك، ودور المؤثر والمؤثر. ولكن هذه العلاقة إن كانت قديمة قد مسست لفصاء من التناول والاخذ والرد. فنتها اليوم - وخصوصا على الصعيد المغربي والعربي - أفقدت سلطتها لفائدة حالات من الانقياس والصوم والسلبية. حيث عجزت الجامعة عن لعب دور المختبر في تحليل نساء الأدب بمختلف أجناسه، وفي فحص مستويات تحولاته البيوتقانية والسوسيو ثقافية والجيو سوسية. كما عجز الأستاذ والطلّاب معا في ربط الجامعة - كموسسة فاعلة ومتحركة - بالحياة في عمقها وتعبّراتها ومالاتها الفردوسية أو الكارثية، وهو ما أثار ويثير اليوم سوال ضرورة إعادة دور الجامعة في انتاج النص الأدبي من جهة، وفي صناعة الواقع الإنساني بحمولاته المتناقضة من جهة ثانية. إنه سوال يحضر بمختلف صوره في الحوار التالي الذي أجرته مجلة «طنجة الأدبية» مع الناقد والشاعر والأستاذ الجامعي الدكتور محمد عدنان.

## محمد عدنان: أستاذ البلاغة والنقد وتحليل الخطاب

### ما أصاب الجامعة اليوم من تراجع إنما يأتي في سياق تراجع الرهان

### على التعليم كخيار استراتيجي تنهوي

حاوره: بونيس إيفران

لأدبية، والعبرة هذ ليست في الكم، وإنما في قيمة المنتج وطبيعة التخصص، إلى وجود ربع المعطّين من تخصص الفيزياء النووية أو علوم الحياة و لأرض أو الرياضيات أو الهندسة أمر مسهبج في بلاد تسمى إلى الارتقاء الذي لم ندرجه وقد جُزيت كل شيء. أضف إلى ذلك أن وجود هذه النسبة إذا نظرنا إليه بمنطق العمليات الرياضية الحسابية يحد أعلى من نسبة الأدبيين بحكم وفرت خريجي الأدب، فمنة خريج من الأدب تكافئ ثلاثين من الهندسين، ووجودهم في ساحة المعطّين يعني أن المشكلة عامة غير محكومة بمنطق التخصص.

دعني أصحح مغالطة أخرى لا تقل فداحة عن الأولى، وهي اتهام الأدب القديم بالجمود وأن من يتوجه إليه أقل حظا ممن توجه إلى غيره. أقول بكل اعتزاز و يقينية: ماذا كنا سنقرأ لو لم يخلط لنا القدماء ما خلفوه؟ منذ أزمة «النهضة العربية» إلى الآن ما نسبة الجيد في إنتاجها (الأدبي مقارنة برس قصير من «رباع في الزمان القديم»؟

لا ينزّل طلبة الجامعات في الدول المتقدمة الأدب قديمه وحديثه؟ أنتخبج خريجوا هذا التكوين في الظروف؟ الأمر لا يطرح بهذ الصيغة بقدر ما يناقش في مياله العام.

هذ استعصر مسألة عربية ونحن نقرب بين المود أو الشعب أو اللغات الأرقى وأكثر فاعلية في ضمان وخيفة أو تطور. لقد قبل أن اللغات الأجنبية تجعلنا

نرتقي ونتحضر ونصبح في مصاف الدول الرافية طيب، نصفنا أو أكثر يتقن هذه اللغات أكثر مما يتقنها غيرنا، وهم في مواقع المسؤولية، فإين النتائج؟

عود إلى موضوعنا فأرى أن إبحارنا للأدب الحديث هنا ما هو إلا لإغفاء موقف سلبى من القديم وتكريسه، أو للتخفيف منه لا غير، وموضوع هذه النتيجة كامن في السؤال الزدب لسؤالك الأول حيث التساؤل على وجه الحكمة من تدريس شعر وسر القدماء، والإنصاف يقضي بمعم السوال ينشئ تدريس شعر وسر المحبين بص.

لفكر بصريه نعرض السؤال من سربح من خدع هذا الإبداع؟

أقول بكل أمانة إننا سنخسر ركزة ووجدان وهوية وروح، سنخسر قيم، هذ إذ لم نكن قد حسرنا هذ، فإنا لو كنا نملك الشجاعة الكافية لسنفنا ما نقوم به نجاء ركزت الآن في خلة الجرم... فما الإنسان دور هذ لا اعتبار؟

إننا نحمل جريمة التكاملنا وتخاذلنا لإبداع، وننسى أن نجاهل طبيعتنا البشرية ببغديتها لأساسين: الروحي والجسدي، والفعلاني والفكري. يتصل الأول في الإبداع والثاني في العلوم الحقة إلا ينزّل البيبيوس والفروميوس والإنجيل... إبداعهم للقديم والحديث؟ أم أن تقدم كن نتيجة لفطيمة أبسوموبويه مع النصي؟ هذ افتراء على منصوص الأشياء، لن يبحث بكل وصوح عن مخرج لخرجنا تملنا كما تبحث

رغبة تراوح مكانها، أنظر إلى لوزم تدريس العلوم الحقة عندما فإن وُجئت المختبرات فإن تجد أبسط لأليات اللازمة للتشغال. هس إين لنا بهذ العلوم اس؟

لا أنق بالمطلق مع القوم لأن الجامعة تنتج ليس، اسج عرافة ونسجه وستنج ولكن إين هم؟ إينهم هذالك حيث مروع لأشغال ملائمة، إينهم يصنعون مجد ثم لم تصنعهم، ولا ذنب لهم في ذلك، فالذنب بكمله ونقع على من فرط فيهم. ليس والأخصر ليس صناعة مغربية عسفا، هي صناعة كل المؤسسات وعلى المتعلم أن يختار بينهما. إين الكثير ممن ولجوا الجامعة ثم ياتوها جها، وإين سلا نفراخ وتجربة لوقت، فلم يكونوا مؤقطين في اهتار أو راغبين في معرفة، فكيف تصنع الجامعة من هؤلاء قوما واعيا وقد ساقتم أقدامهم إلى حيث لا يهيمون. اعتقد جازما أن كل من ولج مهذبا بحب ورغبة والخص للعل أن يجد نفسه على هامش الحياة، إين هؤلاء الذين يتعجبون بجمال المعرفة في الجامعة فلم يعبرون عن موت حمولة إليهم لألسب الشديد، ورغم مقاومتها الشديدة لهم فقد غُفرت كما قلت.

ين ما أصاب الجامعة اليوم من تراجع إنما يأتي في سياق تراجع الرهان على التعليم كخيار استراتيجي باعتبارها فاعلة التنمية، ولذا أعي جيد، ما أقول. إن غزو المنطق المادي الاقتصادي للذهن، ولو بدور يستحق، كإن وراء هذ التردى.

جعل القول، في هذ المسألة، في خلاصة مفادها: إننا نحتاج إلى تغيير ما بالفنا والأ نسمي إلى مصالح ذاتية ضيقة، فمسرح العلم ليس بهذ الصبوة التي يتوقعها الناس، وحصد النتائج يأتي بعد بدل الجهد نحن نريد قطب ثمار ما ثم دررخ وما ثم سق وما ثم لزخ. فإي منطق هذ الذي نتحدث به؟

هل تعتقدون أن العاجية ما تزال قلعة لغزاسة الشعر قديمه وحديثه، وأنظر بصحه وبديعه بالجامعة المغربية، في الوقت الذي تصيق فيه دائرة الشغل في وجه من يتقن هذ النوع من المعرفة؟ ما هو وجه الحكمة في استحضار إبداعات الذهبية والعارث بن حلزة والفريق ويديع الزمان الهمداني وابن المقفع... ورو في روفة الجامعة؟

دعني أصحح مغالطة كبيرة جدا استسلم للفنانها الكثير من الناس، وهي أن الشجة الأدبية تنتج للبطلة أكثر مما تنتجها الشجة العلمية، وهذا باطل باطل باطل. أريد به ضرب الأدب وقد ضرب فعلا لأن غلب من يلج هذ الشعب ممن ضالقت حيلتهم وسذبت في وجههم الأبواب، والنتيجة معروفة. إن استوعب مؤسسات الدولة لخريجي الشعب الأدبية أكثر بكثير من استيعابها لخريجي الشعب العلمية، الفرق في فرة المؤسسات الخاصة على لبب الدور نصه، حيث تميل الكفة هذ لصالح الشجة العلمية أنظر إلى حتملي الشواهد العليا وعلى صندوقهم إشعار المود، ترى لواجنا من مختلف المود العلمية ولخرى من المود

« بداية إين تكمن أهمية الجامعة في مجتمع نطرقه نسب مرتفعة من الأمية والهدر المدرسي والفقر والعرض والجريمة؟

للجامعة دور متعدد نكسب شغني في هذاد واحد هي خلق مجتمع يسمو فوق الأوصاف التي لشينتها لهذ المجتمع الذي يحيط بها. ولكن إلى أي حد وفقت هذ الجامعة في هذ المسمى؟

يؤسفني أن أقول إن الجامعة غُفرت من قبل المجتمع بالمظاهر التي تفصلت بنكرها، فأصبحت في وضع المتأثر لا المؤثر، وهذا تحول خطير جدا في طبيعة العلاقة بين الجامعة والمجتمع. لاحظ معي التحول النوعي والكمي في شخص الطالّاب والأستاذ، فلا لأول يعي حجم الصفة التي يحملها ولا الثاني يعي بالوضع الاعتباري الذي يحيط به الجامعة. المشكلة الكبيرة الآن هي أن الجامعة أصبحت تعترض بشكل فعلي في مسلسل استمرار هذ «الأمية في الوقت الذي كن من المفروض فيه أن تزيل الناس لمصبحوا فاعلين ومنتجين في المجتمع كل وفق تخصصه. أقصد أن نسبة مهمة من الطلبة تعاني من أمية مقفنة بعض الكتابة والقراءة، وتجنبت هذ الأمية متعددة لا سبيل إلى التفصيل فيها، ولأ نسبة كبيرة من الأساذة بضا غفرتوا دورهم، في علاقتهم بالطلّاب والموسسة الجامعية، في جانب واحد هو التدريس، فتحول من بحث بلشاع كبير إلى مدرس قد لا يختلف عن غيره. إله الاعتدال الكبير هو تقويض دور الجامعة بهالها والكل يتحمل المسؤولية، فالإصلاحات التي تريد منها تطوير أداء الجامعة لم تؤد إلا إلى لتكاسة مضاعفة، وهذا وضع عام لا اختلاف فيه بين مستويات التعليم ومؤسساته عموم.

تشكل الجامعة في الدول المتقدمة مغفرا حقيقيا لإنتاج العلم والمعرفة وتنمية الإنسان، بينما لا تنتج في حالتنا المغربية إلا اندفا محشوة بالبابس والأخصر... هل تتفقون مع هذ الرأي للنفس الذي يحتمى به كثير من رجال التعليم قبل غيرهم؟

هذ السؤال يمسس الفرصة لتفصيل ما أجملكه في الجواب السابق، ولتوضيح ما قد يبدو غامضا أيضا لا يمكن أن ننسى هذ الحكم بإطلاقه حتى نكون كمن ينصف الجهد بجهالة أو خد، فالأهداف التي وضعت من أجلها الجامعة المغربية هي نفسها التي وضعت من أجلها الجامعة في دول أخرى متقدمة. الاختلاف كامن في رغبة لتقريب على شؤون التعليم في تعيق هذ الأهداف، كما أن العلم والمعرفة اللذين أشرت إليهم مفهومان كبيران ولهم تجليات متعددة فالجامعة مهذاة، على الأقل في المستوى النظري، لإنتاج كل العلوم والمعارف، ولكن أي علم وأي معرفة نحتاج ونسعى لإدراكهما؟

إن الدول المتقدمة ركزت على العلوم الحقة ووفرت لها البيوت الأساسية والصنوبرية سواء بالجامعة أو في محيطها المتمت خارجها. ونحن كذلك كإن لنا للهدف نفسه لكنه لم يتجاوز مستوى الطموح وبقي



المساء عن صريح لتلقي عليه بدعاه وشعوبها، وقد يكون ذلك بايعان من الرجز ومباركته منه  
نسى التصور في الدجلى عن الألب «شبيبه وحديثة»  
هو محل عن أحد بعدي «الإسماعيل» بل أكثر: أي القلبي  
عن كل العاصفة وعن كثير من القلبي إننا لن نستطيع  
إبراك ضاحكة ما يدعو إليه البعض إلا بتصوير مشهد  
جريمة شائعة يفرقها مجرم لا يمكن عاصفه ولا عدلا  
في حق بريء، بل فاصد دون جرم انداك تترك  
للبطوط في قيم من يعد انتاجها لأن اطلاق يد هذا  
المجرم أبعث في الأرض فسادا

ساكنون أكثر جرأة وكثور: إننا في أمس الحاجة الآن  
لإعادة تأمل تراثك بوعي في ظل أزمات الحداثة  
المعطوبة كما سماها منظروها والمتمحسون نها

اني لا أتحدث هذا ملفوت بصطق العتمة التي تنتج  
من قرعة المصبي بكل مومانه، وانما يمدحون العتمة  
لأنني علم من الإحساس بالمسعة الآن أصبح شبه  
معووم، هو هو إحساس حر برتقت النقة الرافية قادرة  
على خفيه، بقدر ما تحفقه لغة الإسفاف والابتدال.

وهذه مصيبة يستطيرها المتلقي ويستمر عليها منتج  
الخطاب أو يركبها بالمضوع لرغبة هذا المتلقي.  
ختم هذا النقاش بمؤال محير: هل فعلا نرسلنا أدب  
القضاء، وعن مدرسه حتى ندعو إلى القطيعة معه، أم  
هي لاقطة كلافيت الشعارات للمعمولة عند الإحساس  
بالصيق أو الفرح؟

\* كثير من الأنباء والكتب العرب والمغربية أبدعوا  
في شتى مجالات الفكر والثقافة والأدب نون أن  
يسروا من الجامعة عموما أو من كلية الأدب والعلوم  
الإنسانية على وجه الخصوص... أنيس في الأمر نوع  
من التفرقة؟ أم أن التثاقب بالجامعة ليس شرطا  
ضروريا لتولج علم الإبداع؟

لا هزاية في الأمر، فإنتاج الإبداع ليس من شواغل  
الجامعة، وليس شرطا من شروط الإبداع والمبدع  
المزور منها أو التخصص في شعبة. من الجامعة  
تشتغل على إبداع مبدعين ليس من الضروري أن  
يكونوا قد انتموا إليها، صحيح أن التثاقب في الجامعة  
ينمي الموهبة ويؤججها التوجه الأسلم، ولكن عيابه لا  
يعد نقية تزيي بالمبدع ويبدعه.

لا أن وجهها آخر يطل مشفا ونس نتحدث عن الإبداع  
والجامعة، وهو أن الكثير من المبدعين مزروا من  
الجامعة طلبة ومؤمرين فإبدعوا في القصة، المسألة  
بن موهبة ورغبة في تطويرها وصقلها لا غير، وأن  
كس المرور من الجامعة يحقق الإضافة.

الجامعة نتجه نحو تدريج الإبداع ونفقه أكثر مما  
نهتم بتأطير المبدعين وليس البحث في ألبيات صنع  
مبدع كبير إلا ما جاء عرضا لنشاء الحديث في الأسس  
النقدية للإبداع.

\* يلاحظ أن الجامعة المغربية أقل حركية في موكية  
تطورات الحياة المجتمعية، بدليل أنها لا تفتتح على  
الواقع (بصورة مكثفه) من خلال تنظيم ندوات وإيام  
درسية واستقدام ضيوف من خارج أسوارها، إلى  
ماذا تعزى هذه الملاحظة؟

هذه ملاحظة وجيهة جدا، من المؤسف حقا هذا التراجع  
المؤثر لدور الجامعة، لا أعرب جامعة مغربية تسطر  
برنامجا ثقافيا شهريا، أو حتى سنويا، على الأقل،  
وتلتزم به، هناك فقر مدقع في هذا الجانب، وهذا  
حد أوجه تراجع دور الجامعة في الإشعاع الثقافي،  
المصيبة من من يداخل الجامعة نفسها لا يلتفتون على  
مفاعة. وذلك لسبب لا يسمح المدم بمناقشتها

من لقاعة لانشه الثقافية خرم ما يفكر فيه، وإن دم  
التفكير فيه يجسديب لا تقوم على عديرات ثقافية  
خالصة وضع مؤسب حقا، والمؤسب أكثر أن لا  
ميررات محقولة بهذا التجاهل للأنشطة التي تتجور  
هدف التسويق والإشهار

\* كيف يمكن للجامعة المغربية أن تساهم في إثراء  
الواقع الأدبي والفكري المغربي والعربي؟

بممتلكك إرادة صادقة تهدف إعادة الجامعة إلى  
الوجهة. أنست من الذين يتحججون بعباب للدعم



المادي، بالمعنى الدعم المادي موجود، ولكن كثير  
يتخذ أشكالا لا تعود بالنفع على الجامعة من جهة  
تزكية دورها الريادي المعترف.

لا ينبغي أن نخضع للإشعاع إلى حسابات للتبوير  
المادي، وهو ما يكفل نور الجامعة الآن.

إن الأمر في آخر المطاف رهين الإرادة السياسية  
العامية للبلاد ورهين امتلاك القيمين المباشرين على  
شؤونها رؤية تلامس بدور الجامعة عندما وفي غياب  
هذه العناصر ما اعتقد الجامعة قادرة على استعادة  
ما فُقدت فيه أناسها بصيحات ضيقة لدينا ويتجاهل أو  
يس أو تعب لحياتنا أخرى.

\* ما يؤسف له هو أن أغلب الممارسين للتدريس  
بالجامعة المغربية لا يلتجون ولا يبدعون سواء في  
مجالات تخصصهم أو في غيرها؟ بل ما يحز في  
النفوس أن كثيرا منهم يحول ويفترق في تدريسه من  
مراجع تجاورها الزمن ومات أصحابها منذ عقود  
طويلة، أليس مغارقة محزنة؟ ثم كيف السبيل لوضع  
لها؟

مبدئا أوافقك الرأي، ولكن لا بد من توضيح المسألة  
لا سيما مقام الأستاذ في الجامعة الدور الأول للأستاذ  
في الجامعة هو التدريس وتثقيت الطلبة مبادئ البحث  
وابهائه وتكوينهم أيضا بتقريب الفكرة وتوصيحها  
وتدليل المذبح المتبع لإدراكها، ثم تأتي بعد ذلك  
عملية البحث العلمي التي قصد بها التأليف في إطار  
مشاريع شخصية أو جماعية، وهي عملية اختيارية  
على الرغم من أن الدولة حاولت أن تجعل هذا الترجحه  
من اهتمامات الأستاذ من خلال إدراجها للبحوث  
والمؤلفات والإشعاع الثقافي للأستاذ لدخل وخارج  
الجامعة كمحور من محاور الترقية والتكريم في سلم  
الوظيفية، ولكن الأمر في آخر المطاف لم يخطأ بأكمله  
لأن ما أصبح لأجبه هذا المعيار قد تتحكم فيه أشياء  
حرف

التدريس والطلاب يحتاج مدرسا جيدا أكثر مما يحتاج  
بحثا جيدا، والجمع بين الأمرين جمع بين حسنين لا  
يتركهما جل الأساتذة وهذا أمر طبيعي.

اتلق معك وركبي ما نقول من خلال التقرير الذي  
انجزه قبل سنتين أو ثلاث عالم الاجتماع محمد  
الشرقاوي حول وضعية البحث العلمي في المغرب  
وسببه مساهمة الأساتذة الجامعيين فيه، فخلص إلى  
نتائج مرجحة جدا، وهي ذات مصداقية على كل  
حال.

من مروة الأستاذ للمهمة لمدة ثلاثين عاما أو أكثر لا  
يمكن أن تكون كلها إبداعا، فمن الطبيعي أن نصيب  
الأستاذ الفتور والإعياء والمعل خصوصاً في ظل  
غياب مشاريع كبرى تكف الناس إلى تجديد ومواصله  
البحث، ويبدو أن تلقف الأساتذة الجامعيين لـ «مائدة  
السماة اللغنية» المغفرة الطوعية أكبر تشخيص لما  
أسوقه الآن. مع ما تركته هذه المغفر من فراغ

مهول، لأن الخلف غير جاهر، أو لا لية في تمكينه  
من تحمل للمسؤولية

لكن هذا لا يمس أن الجامعة توجد تحت رحمة التقليد  
والاجترار بالمطلق، فهناك أساتذة لجلاء وحولوا  
الاجتهاد كثيرا وهم يقومون بمهامهم أو يلجرون  
مشاريعهم العلمية الخاصة، ويشهد لهم بالكفاءة العالية  
داخل وخارج الوطن، والأمثلة كثيرة جدا، تقتصر  
على من أعرب في تخصصي، ويمكن سحب هذا  
الحكم على باقي التخصصات، أنظر إلى اعتلاء أساتذة  
الجامعة مناصب التتويج بأرقى الجوائز العالمية  
والقصور، اخترا لا، على جائزة الملك فيصل العالمية  
التي تعد أول جائزة بعد نوبل من حيث القيمة العلمية  
والمادية إذا لم تكن معطفا، لقد فلز بها خمسة مغاربة

في تخصص الأدب، وهم على التوالي: محمد  
بنشريف وعلى الصقلي وسعيد علوش وعبد القادر  
النسي للهوري ومحمد العمري. وهذا أمر ليس بالهين  
وليس طرفة في فراغ، فهؤلاء أفرغوا جهدهم في  
تكون أجبال من طلبة العلم بعضهم سار على درب  
والبعض الآخر يتلمس طريقه. وجبل آخر ليس أقل  
عطاء وإنتاجا كمحمد المعدوي (المجاهلي) رحمة  
الله عليه ومحمد مفتاح وحيد حميداني ومحمد الولي  
ومحمد بركة وأحمد الهلوري ومحمد الدغوسي  
ونجيب الهولي وسعيد بذكراد ومحمد بنيس، وغيرهم  
ممن يستحقون التقية والاعتذار لسقوط أسمائهم سهوا  
لا تجاهلا، وسعيد يقطين الذي اهتته على التنايه  
رغمنا لاتعداد كتاب «الإنترنت العرب»، وهو أهل لأن  
يشغل أي منصب سام في مجال الثقافة لما يعرف عنه  
من جدية ودراسة وعشق فكري، إنه مكتبة لوحدته في  
عالم السردية، وهو لا يزال يدرس في الجامعة.

صحيح، على الأستاذ أن يبدع ويطور من معلوماته  
ومناهج تدريسه وتكيف مواضيعه مع مستجدات  
المصر، لكن بانتقاه المفيد. ولكن دعنا نستعصر  
الكثير من الإكراهات التي أصبحت تحد من عملية  
الإبداع الآن، ولا أسوق هنا تبريرا، ولكن باعتبارها  
ولغا لا ينكر، إلى الإصلاح الجديد الذي فتحت له  
الجامعة أبوابها لم يخط أي نتيجة ما عدا تشعل  
«الأسئلة والطلاب بمقرر معين في فترة زمنية قصيرة،  
بد بعد الأستاذ نفسه ملزما بمحاضرات قصيرة  
معبها مراقبت مستمرة، وكل هذا في أجل قصاص  
ثلاثة أشهر، فمن أي إبداع يمكن الحديث في ظل هذه  
الظروف

كما أن دترة الإبداع صالت بغياب الموضوع، لاحظ  
معني أن النصف الأخير من القرن للماضي عرف نقاشا  
أثريا حول المصاح والمداير للثقافة والصورة بشكل  
عام والحداثة بانكسائها المختلفة وتجلياتها المتعددة،  
ونقاشا حول الرواية ككولع أدبي جدي، إضافة إلى  
تحقيق الفزات والاهتمام بالترجمة، دون أن يغفل  
الحلفية المعرفية لأغلب الأساتذة الجامعيين خصوصا  
تلك المرتبطة بالمناخ السيمي لا سيما في العقود  
الثلاثة الأخيرة من القرن نفسه، الآن لا موضوع  
يستوي للنس لمناقشة جدية، استنكبت المصاح،  
عرب أغلب الأكاديميين عن الميمنة فتصمرا لهويبه  
المنقب أو فشلا في تحقيق أهداف معينة، «استهتك»  
لثروت دون أن نعطينه حقه طبعاً ككل مقاربة تقوم  
بها، ما يوجد الآن هو الأدب في حضرة الرقميات،  
لكن حصرت الرقميات وخاب الأدب فاخذ الباحثون  
يتأبون لفهم علم يتعور على مواضيع غير مضمنة.

صحيح هناك برور أنواع أدبية من رهم اجلس كبرى  
كهيمية قصيدة النثر وتساعد القصة والقصة القصيرة  
والقصيرة جدا، لا أنها، مواضيع تنجب مولف

نكث من أن نتج دراسات،  
ومع كل هذا فالأستاذ مطاق بأن يثقت من نفسه  
لبدافع عن هوية لا يملكها غيره، ولو أدى ذلك إلى حد  
التلاشي. وبني لمنفائل، على الرغم من كل المعوقات،  
بأن الجامعة ستعود خصوصا إذا تسلمتها طاقات شابة  
تكون قد أنصفت جيد للمقضاء واستفادت منهم، ويواجر  
ما نعل يادية.



### الاستقصاءية الطنانية

لقد كان لا بد من تقديم هذه أسرارها العربية، بالتحريض إلى المقدمة انطالية، كضهرة سحرية منسجة بمصطلح المصنف القديمة، أو بالأحرى، إعادة النظر في مفهوم ظاهرة الأطلال في الشعر القديم، والجاهلي منه على وجه الخصوص، ورفع بعض النبس، التي وقع فيه بعض الدارسين فيما يتعلق بهذه الاستقصائية الطنانية. بالعلم لقد ولدت هذه الاستقصائية، رويحاً كبير في سوق الأنبياء، بحيث أنها عودت من غير عدد لا يسبى به من الدارسين، الذين يوبوها بجماعتهم انطالية، أو للتظهيرية التوبلية، لذا صبح للتعبير، وهذا الاهتمام، كل قد ابتدا بالمستشرقين المستعربين، ليتبع ركبة بالوصفية من قبل نقادنا الحديثين المحاصرين لنا، وما هو ملفت للنظر بهذا الشأن، أن مجمل هذه النظريات المستوردة من القراءات الغربية، وعلى اختلاف مدارسها النفسية، والوجودية، واللامية، والبيوية، والتاريخية، قد لاقت لها صدق وتجاوباً مقبولاً داخل حرم هذه المصححة الطنانية. فبرزهم عبد الرحمن مثلاً، الفتاة بأستلاده «عوي» قد قدم لنا طرعا ديني لتفسير الضاهرة، ويتخلص هذا الطرح في النظر إلى الألتلاد والتراثيل الطوقسية السومرية، باعتبارها كانت تؤدي وظيفة دينية داخل معابد الحب، وتعتبر «عشائر» آلهة الحب والعصب في هذا السياق، كنموذج لهذه الظاهرة الدينية وما يوسف اليوسف، باعتقاده على منهجية ماركسية، مدعى يسلط الضوء على ضرورة ربط ظاهرة الشعر في المجتمع الطلي، بالبعد التاريخي الذي يتحكم فيه، وطلع علينا من جهته البحث مصطفى ناصف بنظرية العهد الطوقسي، معتمداً في مقاربته على أدوات المدرسة اللامية وألياتها، التي تتخصص في تفسير وحداث الوشم، ورموز الكتابة، ونقوشها، ومظاهر الأطلال القبلية، وهو في صفاء هذا قد سار على خطى الفيلسوف «هري بركمور»، القائمة نظريته على مفهوم الزمن وفاعليته بشكل علم، ومفهوم الديمومة بشكل خاص. ثم يجب الإشارة إلى التراسل البيوية، التي خصص لها الأستاذ كمال أبو سيب، حيزاً لا يستهان به، من شتماتته

التعبية، ومن كتب دراسته في جانب مدعاه بمفاهيم وجوية، وحريسية، مستفدة من التراسل البيوية والانسائية بالمتطور، لدى صاحبها «كلو- يعني شراوس» ولد أيضاً ما يفعله بخصوص التراسل الطنانية للتعبية هذه التراسل التي عصب على التجارب والمصنجات الطنانية والتجريبية، انطلاقاً من «معمود فرويد» و«الفرويد أدلر» مروراً ب«كارل يونك» ومفاهيمه الروحية لأخفارية، لغوية مدرسة «الجشائلت» الصورية والمدارس الحديثة وبعد عن الذين استعمل مع يوسف اليوسف، الذي سبق ذكره، الترفاد في هذا المجال النفسي، وببمكان من تعبير يوسف اليوسف، من الذين اتوا بتعبية نظرية كاملة في هذا الميدان. ولقد انطلق من الفرعة «الإيروسية - فرعة الحياة» كفرعة تفرع على التقود الاجتماعية من أجل تحرير الجنس من مخاطر الانقراض والروال، وباختصار جدلية الصراع بين الحياة الممتدة في الجنس، والموت الممتد في رواله وانقراضه، (الإيروس كحياة وتناطوس كحريرة موت). وهناك من سلك مهباً تريخياً، معتمداً على الوثنية المادية ولا يفر كسلطة مرجعية لتفسير ظاهرة الأطلال، وخلاصة القول، إلى هذه الدراسات التي ذكرناها، أو أقرب إليها، قد جاءت كل منها بتفسير نحى وشروحات مختلفة، وإجمالاً متناقضة لمفهوم القصيدة العربية التراثية وأرباباً عاكه هذا التفسير، لبعض الدارسين، الذين لم يردوا خصوصية القصيدة العربية، وراحوا مصطبطين عليها مفاهيم ونماذج جاهرة، مستعارة من مسائر غربية، مختلفة في والمها الاجتماعية، لهذا جاءت هذه الأخيرة في محاولاتها القديمة، بلغة متعالية، هي أقرب إلى لغة الممثرات، منها إلى لغة العامة. ولأخطا في المغفل، بأن من بين هذه الدراسات، شدة وجهات نظر، ومقاربات تحليلية، لا تخلو من غشام. وباختصار، نشكر هؤلاء على جهادهم، ومحرز أولئك على رملهم المعمر.

### بحر خطوة منهجية

على كل حال، ومحاولة منا لتكملة وإغناء مكتبتنا العربية، نسمى في هذه الدراسة المستجدة للطرح، إلى قننى قراءة جديدة لم يش بها بالزعم من «ممنها»، ونقصد بها المعاربة «الطاهرانية» ونقصد بمصطلح «الطاهرانية»، ما تعارف عليه بالعلمة البيومونوجية، وحتى لا تسوق للقرئ إلى عوالم مجهولة، نبيه من الآن، إلى أننا لن نعتد على طرح لفهمي أو تتاول مفاهيم متعددة لهذه المدرسة. وإلما سنستعير التحليل «الطهراني» في يسط صوراً.

# التجربة الغزلية في ظلال الأدب الجاهلي

مكن، على صفته المبدئية، يعتبر العمل الأساسي للمحلل الطاهراني، وبأن السك المنسل في البيت، مثله مثل غصنري الماء أو الهواء، يسمح لنا بإعادة إثارة ملامح أحلام نقطة، نصية، حصيلة ما هو معرق في القدم الذكرى.

فالمحلل الأساسي إذن، لتطبيق هذا النموذج الطاهراني، لا يمكن أن يتم إلا عبر دراسة لتجربة شاعرية، تتناول الموضوع الشعرية كنموذج لها وتستعصر هذه الطاهرانية الصورة، لأنها تعتمد على طرح طاهراني، يعتبر الصورة وكتها تجاوزاً لحد الحبال، وبعبارة «باشلار»: «الحبال في هذا السياق الطاهراني لا يخص أبداً، لأنه ليس من وظيفته أن يعادل بين الصورة والواقع الموضوعي، فخص ابن في هذه المقاربة الطاهرانية، أمام بضعة مفاهيم مبسطة، سبق وأن نشرنا إليها أعلاه، خصوصاً مفهوم الحبال والصورة، في فهم استقصائية القصيدة أو المطوية الطنانية. فمن الحلم إلى أحلام اليقظة، شدة رولبط متعلقة بالذاكرة من حيث ملامح الذكرى فتنة لدى الشعر خيال تقننه وتطرده صور هي تهور له وتعال عليه من حيث التركيب الشعوري، الذي يجد ترجمته الأخيرة في أحلام اليقظة المرتبطة بعصائيات المكالم، بقول «باشلار»: «يوس حين يبعث ذكريات السك، فإب يستعصر في جفوة الأمر رقم الحلم، ونحن لسنا لدا مؤرخين ولا بالدين، إنما دلما وبشكل ما أو بأخر، شعراء، وعاطفت لا تترجم سوى لشعر الضائع»، ويرى أيضاً بأن أحلام اليقظة، تمتلك قنن تفس الإنسان في صميمه. وبأن ذكريات محل الإقامة القديم، أو ذكريات السك، تعاش وكأنها أحلام نقطة لا تنمى آثارها من فوسنا أبداً، ولأن السك من وظيفته الأولى، أن يحصى الإنسان من التشتت والتطهر، والسك هو من يمسك بالإنسان ويحميه من إصبارات السماء، أو رويح الحياة، وهو بهذا المعنى يعتبر أول عالم للمعقوق البشري، أما من علاقه الحلم بالسك، فهو يراها بأنها تمر عبر الحلم. لأننا حين نحلم ب«البيت الأم» أي الأصلي، بيت طفولتنا، فإننا نشترك في أعماق أحلام يقظتنا، بهذه الحرارة الأولى، هذه المادة الممتلئة من فروسنا «الارسي». لال كل شيء إلى تبدد وزوال، ووحده أحلامنا تبقى منتقلة من روح لروح.

إذن هذا الطرح النظري، الوارد أعلاه هو مدخل للمحلل التطبيقي، للفحص الشعاري العربي، في العصر الجاهلي، الذي سيورد في الأقسام اللاحقة.)

- تم القسم الأول ويليه القسم الثاني في عدد قادم -

وذلك باعتدال على بعض الوحدات المعهية المبسطة، التي قد شاعنا في تفهم ظاهرة الأطلال، أو للفرد من وجهة نظر شاعرية، وليس فلسفية، وإد صبح لنا للتعبير، في تشخيص مجمل هذه المقاربة الطاهرانية، فإننا نقول عنها في جملة مبسطة بأنها فكل شعور هو شعور بشيء ما، وليس شدة من مسافة تفصل بين طاهرية الكائن، وطاهرية المكالم. ونشير بالمناسبة إلى أنه قد اعتمد بالدرجة الأولى على الفيلسوف والعالم الرياضي «كاستون باشلار» في هذه المحاولة، وأخذنا طاهرانية قد جاء من بعد بطلاعنا على تطبيق مفهوم الطاهرانية، داخل حقل الأدبيات الشعرية. وهذا الأخير، في تراسلته القوية نظاهرة المكالم، من كتابه «شاعرية الفضاء»، قد استطاع أن يتناول الأدبيات الشاعرية، وأرتباطها بخصوصية جماليات المكالم المنسل في السك ومكوّناته. ولقد استطاع أن يحقل دراسة قيمة اهتمام على بضعة مفاهيم مبسطة وقابلة للفهم، ومن بين هذه المفاهيم التي استعربها منه لتحقيق هذا البحث، فنقدها هذه الأخيرة: «الصورة الشاعرية»، «الطاهرانية الحبال»، وأرتباطهما بمعنى الروح أو الدعى وحلم اليقظة، في تصور الشاعر، أو القرئ، أو المحلل الطاهراني. وبخصوص «الصورة الشاعرية» كما يسميها، فإنها تبعث وتثير «انطولوجيتها» الخاصة بها، وبأن «طاهرانية الحبال»، في محاولتها لدراسة الصورة الشاعرية، إنما تسمى إلى الفهم طهيد من خلال إبعائها وتدنيسها، وهي بالتحديد أي هذه «المعمرانية الحبالية»، تسمى بتفهم «الأنا» الذي للإنسان الشاعر، كامتداد لأن الفضاء الخارجي، والخيال من جهته، وفي بعضات فعله، يحررها من المصبي والحاصر على حد سواء. ولقد جاءت ابن دراسة «كاستون باشلار» ذات طابع مقرد ومتميز، من حيث الاهتمامات، التي أولتها لجماليات المكالم، في النصوص الشعرية بشكل خاص. ف«باشلار» يرى بأن تطبيق مفهوم «الطاهرانية» على الأدبيات الشعرية، بها فائدة كبرى في معرفة هذه التجربة وهو يرى بأن مفهوم الطاهرانية يمدد الوجودي، بربما من فهم خصوصية الفضاء أو المكالم، بإبعاده الشاعرية، وأرتباطه ب«بنا» الإنسي، الشاعرية المؤسسة له. ويقول بهذا الخصوص من مصدره السابق الذكر: «بالنسبة للمكالم يجب تجاوز الوصف، موضوعياً كلى أو ذاتي، من أجل بلوغ وظيفته الأولى المتعلقة بمفهوم الإقامة»، وهو يرى خلافاً للأنسي أو الجغرافي بأن الطاهراني يهتم بالفهم على النيتة المركزية الأكيدة والمباشرة، فالمثور في كل



## بمناسبة عيد العرش المجيد



يتشرف السيد **عبد الاله الننجري** المدير العام لشركة **FLASOTEX SARL**

أصالة عن نفسه ونيابة عن عمال ومستخدمي الشركة برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات

لصاحب **الجلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية

الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالتة بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد

أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



## بمناسبة عيد العرش المجيد



يتشرف **اطر ومستخدمو** وعمال شركة **RENTATEX SARL**

برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات لصاحب **الجلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده

وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالتة

بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد

وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



صديقي يوسف عبد الغنى الشعرية العربية التي مزجت على قود الحياة وهو شاعر في اليمن ومترجم خبير الإنتاج، لديه ثمة إنتاج 45 ديواناً شعرياً صدر أولها سنة 1952، وله قيد الصدور هذه السنة ديوان «صورة أخرى» إضافة لعدة ديوانين شعرية مترجمة لغير الشعراء لعلمانيين وكثافتين وكفاني وأوركا وفلسوفها وأخيراً، ديوانيات ترجمها لهنري موار وولي سونكا وجورج أورويل وأطوار دوستوفسكي ولخرون.

أما مجلده القصصية فبلغت تسعة مجلدات صدرت أولاً «خاتمة في البيت المغربي» سنة 1974، وآخرها «يوميات ما بعد الألفية» سنة 2007.

نقل عدة جوائز شعرية من بينها جائزة سلطان العويس والجائزة الإيطالية العلمية وجائزة فرونيك الإيطالية بفضل مؤلفه المتميز، التقيناه بمدينة طنجة وكان لقاء معه هذا الحوار الثقافي والعلمي، وهنا للإشارة صفات شيراز شاعرنا الكبير نفسه:

حاوره: عبد الكريم وانكير

## الشاعر سعدي يوسف لـ «طنجة الأدبية»:

### - البانوراها الحالية للشعر العربي ليست مغربية وأنا لست ملازماً بها بتبعاتها

لا شيء لأدخله في القصائد، غير مستريح، أمشي في الشارع وأف أفكر هل بإمكانني إحلال هذا الشيء في نص مفيد، أحياناً يتعبني الأمر، لأنني لا أريد أن أكون رائد بر عصاة ومستعلاً حتى متعب، أظل في موضع المراقبة وست في موضع المستمع.

- تكتب باللغتين العربية والإنجليزية، إطلائاً من هذا ماذا تعني لك اللغة وهل تجد نفسك أكثر في العربية أم أن اللغة بالنسبة لك مجرد وعاء حتى وإن حافظ على شعرية؟

- أنا أكتب باللغة الإنجليزية ولكن ليس الشعر، أكتب مقالة، أكتب قصة، أترجم ما أكتبه إلى اللغة الإنجليزية، لكنني لا أستطيع أن أكتب شعراً باللغة الإنجليزية، الإنجليزية ليست معني الأمل والد اعتبر اللغة العربية جعل اللغات كلها أكثر لغات العالم حرية في توليد الكلمات، حول مبدأ لإشفاق، حور مبدأ القيس في اللغة، وبمكاني لأتسكع المهتم باللغة أن يبسط كلمات جديدة ويخلطها في اللغة العربية.. أصل كنت في حديث مع أحمد أريسوني والمهدي أريف وانتبهت إلى كلمة «استعملتها» استعملت «مذهب»، مذهب مكداس، هذه الكلمة لم توجد قبل في اللغة العربية وهي تعني الأماكن حيث يصنع النبيذ، ولدت هذه الكلمة، لكنني لم أولدتها هكذا من الحانط، أنا لذي في اللغة العربية قواعد للتحرير وليس العكس هي اسم مكان مفرد مذهب والجمع مذابس، ولا بدو الكلمة غريبة ولا مدية بل طبرية كانها كانت دائماً موجودة في اللغة، ومن هنا أنا لا أستطيع أن أكتب شعراً بلغة غير العربية، هذا مستحيل

- ما الأمر الذي يجعلك تكتب قصة عوض أن تكتب قصيدة، هل الموضوع هو الذي يفرض عليك نوع الجنس الذي تكتبه أم ماذا؟

كتبت القصيدة تحت وطأة الذكريات، كان يبعثني على أن أكتبها حصة وأنا في الجزائر والمغرب أن لا أكتب منكرات لكن قلب حير وسيلة لتثبيت هذه الذكريات أن أصعب في صيغة هنية وأوعها كقصص قصيرة، وقراءتي في القصيدة القصيرة وهي الرواية ساعدتني في هذا الأمر إذ أنني لست غريباً عن هذا، مثلاً في بيتي بنس الروايات أكثر من الكتب التي تكتب بالشعر ونقده، معظم مكتبتي مكتبة روائية وأنا أقرأ الرواية باستمرار وهي ليست غريبة علي، مع مرور الزمن أصبحت أقرأ الشعر بصورة أقل، صرت أتناول جد في قراءة الشعر لا عدد قليلاً ممن أهتم بهم اهتماماً شخصياً، أتبع ميكنون، لكن على العموم البانوراها الحالية للشعر العربي ليست مغربية وأنا لست ملازماً بتبعاتها

مستأجراً، متقفاً عصوباً ولكن على عكس مما أريد غرامشي...

- قصيدتك هي القصيدة التفصيل الصغيرة كما يقول عنك النقد وربما تقترب في بعض الأحيان من السرد القصصي دون فقدان شعريتها، إطلائاً من هذا ماذا عن تدخل الأجناس في شعرك وهل كتابتك، بما أنك كتبت أيضاً القصة والرواية، وهناك مؤلفات لك غير مجنسة كـ «يوميات الأذى» و «يوميات مذهب الأذى» و «يوميات المنفى»؟

- أنا أفر معك حول مسألة السرد.. السرد اسمي في كتاباتي وبمكاني أن تطلق على لصديقي لفظ القصائد المرئية وهذه هي طريقتي في الكتابة، أما كيف؟ فالمسألة أصول، أنا أهتم بالقصة القصيرة تماماً وحاولت أن أكتب القصة القصيرة في المجموعة القصصية «مذهب في المنزل المغربي».. وأقرب الأنواع الأدبية إلى القصيدة كما أراها هي القصة القصيرة، السرد



أهمية إيجابية لأنه يقرب النص من القارئ، السرد يجعلك تهتم بالعنايق، ليس التبريم فقط التبريم ليس الطريق السليم أو الأساس للنص كما أرى، السرد يساعد في قراءة الأرض حقيقة، أذكر في وقت مبكر من حياتي قرأت لكاتب قصة أمريكي شهير يقف مصبحة تكات شاب، قال له «أنت في غرفة نوم تستيقظ، تخرج من غرفة النوم إلى باب بيتك في الحارح، تخرج من المصباح إلى رصيف آخر» قال له «هذا هو الإسحاق لأول»، هاهو يوصيه ابن ببرسة «أرخص» بدراسة التفصيل، بأن يخرج ويعبر الرصيف إلى الباحة الأخرى، «بعد ذلك سنتعلم كيف تكتب»، وهكذا أن تعلمت بالتدريج كيف أكتب، وقد أفادتني هذه النصيحة كثيراً ولهذا فالتفصيل التي ذكرتها موجودة في بصوصي، أن أراقب لا شيء وفي الحقيقة أن في معظم حياتي أراقب

- ربما كنت من بين الشعراء العرب القلائل الذين ساروا يحافظون على الإلتزام بقضايا الأمة رغم أن قصيدتك لا تتميز بذلك الصوت العالي، أو كما يقول عنك عبد العزيز المقلح في مقال منشور بجريدة الحياة اللبنانية: صديقي يوسف شاعر سياسي من دون شك، لكن القصيدة السياسية تختلف أو تتميز عنه عن كل ما يكتبه الشعراء السياسيون من حيث الحضور المختلف للطبيعة والصور الفنية التي تجعل من القصيدة السياسية شيئاً لا يمت بصلة إلى تلك القصائد الهادرة التي تستخدم الألفاظ الكبيرة... هل تتفق مع هذا التصنيف وهل تعتبر نفسك شاعراً سياسياً أم شاعراً فقط؟

أنا أتفق مع صديقي عبد العزيز المقلح وهو شاعر جيد وأكاديمي واحترم أحكامه وجهة نظره النقدية، أنا فعلاً أهتم بالشأن السياسي في حياتي وكذلك عبر النص، ولكن لا يمكنني أن ألون أنني أكتب قصيدة سياسية، هذا الجدول نفسه ورد قبل أكثر من عشر سنين حول ماسمي بالأغنية السياسية، وإن قلب في حبها أن هذا التعبير ليس دقيقاً، فالأغنية هي الصية وليس أغنية سياسية أو صيغة غير سياسية، ولكن القول بالأغنية السياسية يفرجها عن الأساس الذي هو قيمة صربية وموسيقية، كذلك فهو يتعلق بالقصيدة، معظم بصوصي في واقع الأمر له علاقة بالسر، بالحياة اليومية وبالطبيعة، لكن القصاب السياسي تلح على الإنسان العاصف شديداً، أريدني نفاث أن يستجيب، وكذلك استجيب، الإنسان مخلوق سياسي بشكل ما، أنا أيضاً مخلوق سياسي، لأن السياسة تتركز على المرء في حياته اليومية وكذلك في رسم ربما معالم حياته كلها، مثلي أنا، لكنني لا أنقص أن أكتب في السياسة إلا إذا صارت لدي استجابة عميقة، وهذه الاستجابة يمكن أن تتحد لها صورة جمالية أو فنية عبر النص الشعري.

- في نفس السياق، ماذا تبقى في نظرك هنا والان من الأطروحة لفرامشية حول «المنطق العضوي»، وهل سزال لها وقع في السياق الحالي؟

- طبع جاء غرامشي بأطروحة المنطق العضوي، ثم تم تعميم مسأله المنطق عنده بحيث أن كل من لديه وجهة نظر عامة في العالم يعتبر متقفاً وهكذا يمكن إدراج معظم الناس ضمن أطروحة غرامشي باعتبارهم متقنين... تعبير المنطق العضوي قد يكون لاس ساند ولكن على عكس مفهوم غرامشي، يعني المنطق صار عصوباً في أجهزة الحكم (بسخرية وهو بيتهم) عند السلطان، عند الحكومات، في محطبات الثلثة، صار



الزميل عبد الكريم واكرم رفقة الشاعر سطحي يوسف أثناء إجراء الحوار

- هل يعني هذا لك أن الشعر الآن في العالم العربي ليس بخير؟

ببدا.. صر هناك تباعد أو قطيعة بين النص والحب وهذا مقتل للنص، بعض الناس يحافون، لا يكتبون حقاً، ليست هناك حرية تعبير، والمسألة شائكة ومرتبكة ليس فقط من جانب الحكومات لكن أجناد تيارات من المجتمع نفسه تمنعك من الكتابة. صحيفة «الحياة» اللندنية مثلاً تمنع استعمال كلمة حمر أو نبيذ على الإطلاق، مرة أرسل إليهم حسونة المصباحي في «الحياة» قصة بها شخصية تحولت إلى حانة بالمتاب فخرجت بعد نشر القصة أنهم بدلوا البيرة بالشاي (وبصحك).

- إن مقولة أن ديوان العرب لم يعد هو الشعر وأن الرواية ربما هي التي أخذت مكانه تجد لها شرعية الآن؟

- يمكن.. الرواية لشجع، فبعد الرحمان منيف مثلاً عبر عن المملكة العربية السعودية في رواياته خيراً من الشعراء...

- يقول هناك محمود درويش: «منذ فوات سعدي يوسف، أصبح بالنسبة لي الشاعر الوحيد الذي يعبر عن ذاتي الشعرية باعتباره واحداً من أعظم شعرائنا...» لن أسلك عن ما تمتلكه لك هذه الشهادة من محمود درويش بل أسلك ماذا يمثل لك محمود درويش نفسه؟

- محمود درويش رفيق حياة ورفيق رحلة في الصيد وحسن فريدين من بعضنا، واحد يستدس براى الآخر ومحمود درويش رحل وهو في قمة من أهم تطوره وتمتعه بحرية العنان المكتسبة، مع الأسف ذهب.. قبل ذلك التقيت به في باريس قبل أن يذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإجراء عملياته الأخيرة، وكان قد نصحه الأطباء الفرنسيون بالألا يقوم بهذه العملية، وقالوا له بل نسبة الخطورة فيها قد تبلغ إلى ثمانين في المائة، ولا تدري كيف غامر.. محمود درويش شخص

شجاع، كنا في بيروت سنة 1982 تحت القنابل وظل هناك حتى النهاية، جئت أنا تحت إشراف الأمم المتحدة في حر يوم من أيام الإجماع في سعيه يونانية ذهبت بي إلى ميده

طرطوس فيما ظل هو في بيروت.. هو رجل تحلى بالشجاعة وحتى قوله عني هذا هو قول فيه شجاعة كبيرة، لأن هناك عدداً من الشعراء قد يستأثرون من قوله محمود درويش هذه عني.

- محمود درويش نفسه يقول بأنك «خلفت لغة شعرية جديدة في الشعر، ثرة تتميز في البساطة والغنى في البحث عن الجوهر...» إن في ماذا يمكن أن تشترك أنت ومحمود درويش شعرياً وماذا يميزكما عن بعض؟

- بولا نحن رفيقين شيوعيين، هذه المسألة قد أفتخر بها ومحمود أيضاً يفتخر بها، ثم بحثنا عن حريتنا في النص مع بقاء نوع من الالتزام العم بجندورنا، بقي محمود درويش يسارياً إلى آخر يوم في حياته وما حتى الآن بساري ومصوح، لا أحيي هذا الشيء تجمع ثوب كثيرة، حتى في طبيعة النص العني، يوجد نوع من التقارب الحبي، المنحني مختلف لكن المعنى واحد، معنى الحرية في النهاية.

- هاتني عن شخصيتي «الشيوعي الأخير» و«الأخضر بن يوسف».

- ابتعدت شخصية الشيوعي الأخير وحياتنا ابتعدت شخصية الأخضر بن يوسف الذي يذهب إلى هذا ويذهب إلى هناك، يسافر إلى آخره، الشيوعي الأخير شخصية حمر نوعاً من الدعاية، مرة بدل بالبارشوت، مرة يفوس في البحر، مرة ينسى المفتاح، هي ليست موقفاً بقدر ما هي معنى في لخلق شخصية

- ماذا يمثل لك الممكن، هل هو ذلك الفضاء المحسوس أم ذلك الشعور الذي تحمله له ذلك والذي يربطك فيما ذهبت؟

- المكمل ليس لدي في كتابة النص، هو الأساس، يعني بدون قرامة المكمل لا أستطيع أن أكتب، لهذا عشت في بلدان كثيرة، ومن مهماتي الأولى

## أقرب الأنواع الأدبية إلى القصيدة كما أراها هي القصة القصيرة

أن أحاول ألا أكون غريباً، أن أقرأ الأرض، أن أتوطد، لأنني لا أستطيع أن أكتب بدون المكان.. المكان مسألة هامة جداً في نصي، بدون المكان لا يمكن أن يكون هناك نص أبداً، كنت عند صديقي براهيم أبو عرش كان ابنه صغيراً، كان اسمه كنان، يأتي برسمات وتخطيطات، وكان حبيب يرسم شجرة أو سفينة يصنع تحتها خطاً، وحينما أقول له: «يا كنان لماذا هذا الخط؟»، يجيبني: «حتى لا تقع الشجرة في الحفرة».. وقلت لنفسني: «إن أحسب هذا الطفل بالمكان أقوى من أحسبني به، هو يخاف أن يسقط الشجرة في الحفرة، أنا ينبغي أن أعلم من كان احترام المكان حتى لا يسقط النص في التهويم، حتى يظل ملتصقاً بالأرض، بالحياة».

- هل حقاً نحن كالشجار، وهل نموت ونفكنا مثلاً؟

- واليب حسب موقفنا، حسب الموقف الفردي لكل واحد، الموت وفقاً لمسألة هامة، تعرف أن

كاليانصور أوصى أن يدفن وألف في القبر...؟

- أنت تعتبر نفسك كشجرة...

- نعم كشجرة

- وتريد أن تموت وفقاً؟

- أن أعيش وأن أوت وفقاً.

- مثل ما قرأه في ذلك الفيلم: «الأخضر بن يوسف» الذي صور هناك والذي لوى به تلك الأشجار التي تسقط وطفة؟

- رأيت؟

- نعم رأيت.

- هذا فيلم لطيف فيه جهد كبير، وتحلم فيه مخرجه من الوثائق البسيطة. هو ليس عبارة عن مقابلة بسيطة بل جمع عدة فنون، هذا الرجل جودي الكفاني أحترم جهده الحقيقية. الآن المسألة بادرة أن يكون فيلم عن شاعر حي به حساسية مثل هذه ويحترم للقيم الفنية. هي ليست مسألة أن تصنع فيديو، هناك جهد فني، أنا ذهبت إلى الدمارك ومن بعد ذلك جاء رفيقه إلى بيتي في لندن واستغرق تصوير وإنجاز هذا الفيلم

وقت وجهاد.

- اعتبرت في أحد كتابتك الحنين عواء، كيف ذلك؟

- في رأيي أن العان يجب أن يتمتع بفكرة السيطرة على مآلته. لأنه مكلف بإعادة تشكيل الأشياء، بعادة ترتيب الأمور، بإعادة خلق العالم، بشكل ما، ولهذا عليه أن يكون متوازناً حتى يستطيع أن يقوم بهذه المهمة المعقدة.. للنوستالجيا تحل بالتوازن، مثلاً هناك شجرة صوبير في النوستالجيا أنت تراها بخلة، للنوستالجيا تمنعك من الاشتغال على الصوبير أو جعلها شجرتان تتدبران، ومن هنا اعتبر الحنين عواء...

- لك أن تستطيع التخلص منه نهائياً..

- بالتدريج أستطيع، مثلاً «الديوان الإيطالي» ليس فيه كلمة واحدة عن العراق، «مصاصان نيويورك» ليس فيه أي شيء، وهناك الآن كتبت ديواناً سيصدر قريب «صورة لأخيراً» ليس به أي كلمة عن النوستالجيا.





## سينما

# الممثل المغربي عمر البردوني لـ «طنجة الذهبية» جلت من مدرسة التمثيل الإنجليزية التي تعتمد على التقنية والتخيل

■ اللقاء عبد الكريم واكريم

عمر البردوني شاب مغربي درس بالمدرسة الأمريكية بطنجة حيث نال شهادة البكالوريا لينتقل بعد ذلك بمعهد فنون الدراما والتمثيل webber Douglas Academy of Dramatic Art بالجنزيرا والذي تخرج منه سنة 2003 بعد أن درس هناك التمثيل لمدة أربع سنوات ليعمل بالجنزيرا ثماني سنوات أخرى استطاع خلالها دخول الوسط السينمائي الإنجليزي الصعب الاختراق، حيث بدأ بعب أدوار صغيرة في أفلام هناك لينتج بعد ذلك حتى تنافس له «أوار مهمة أمام نجوم عالميين أمثال جيسي فوكس في فيلم «المسكة» (2007) من إخراج الممثل والمخرج الأمريكي بيتر بيرغ، ولبنواردو دي كابريو وراسل كرو في فيلم «قتلة أكاذيب» (2008) للمخرج الإنجليزي الشهير رينني سكوت و«الوحدة 93» للمخرج الإنجليزي بول غرينغراس صاحب ثلاثة «بورن...» الذي سيشتغل معه البردوني في عدة أفلام أخرى والذي يعتبره أفضل مخرج اشتغل معه كونه يحسن التعامل مع الممثلين وادبرتهم.

وبعد مسار صعب في وسط لا يعطي للفنان العربي نفس الفرص التي تتاح للفنان الغربي استطاع عمر البردوني الحصول على البطولة المطلقة في فيلم «استسلام إستنتالي» للمخرج جيم ترابلتون (زوج الأول للنجمة البريطانية كيت وينسليت).

التقى عمر البردوني في مكتب «طنجة الذهبية» وتناولنا معه بالحديث مشواره في السينما العالمية وأشياء أخرى من بينها رغبته في الاشتغال مع مخرجين مغاربة.

وحول هذه المسألة الأخيرة يقول أنه يجد صعوبة في الاشتغال بالمغرب رغم أنه استقر به مؤخرا، وتكمن هذه الصعوبة في كونه ظل بعيدا عن الوسط السينمائي والفني المغربي وإن «اشتغال في المغرب لايم عبر الوكلاء القبيين كما يحدث في الدول العربية، وكما هو الحال بالنسبة له كونه لديه وكيل في إنجلترا يمكنه من الحصول على أدوار ويعوم بعمله التفاوض بدلا عنه هناك، رغم أنه مقيم الآن كتيه بضجة

وحول أدائه الكثير من أدوار الشخصيات العربية خصوصا المتورطة في عمليات إرهابية يقول أن الصدمة ليست في تلك دورا كبيرا إذ أنه لم ينهي درسته سنة 2003 كانت أحداث 11 سبتمبر لسنة 2001 بنيويورك ما زالت ترحي بمنولها على

العدله، وبصيف البردوني قائلا أنها كانت على العموم أفلاما إسرائيلية تطرح أسئلة وتحاول فهم ماجرى وقد كان أول فيلم له في هذا السياق هو فيلم «الوحدة ١٧٦» عن «خلابا همبرغ» التي خططت لعمليات 11 سبتمبر في نيويورك، وهو فيلم -كما يقول- لا يظهر أية عمليات عدية بل يكتفي بمتابعة أفراد هذه الخلية وبطهار طرق تفكيرها وتكوينها النفسي

و استمرارا لنص الموصوع يستطرد البردوني: «أنا أحرص أن كل الأدوار التي ألعبها كانت لا تدخل في خانة النمطية وكانت تختلف عن بعضها البعض، فادور رمزي بن شريف في فيلم «المسكة» لم يكن إطلاقا مثل الشخصية التي تقمصتها في فيلم

«الوحدة ٩٦» وحتى شخصيه احمد الصياري كانت مختلفة أيضا عن هاتين الشخصيتين، فقد كانت صغيرة في السن نوعا ما (21 سنة) وكانت لامية وغير نكية بحيث تمت لها عملية غسل دماغ بكل بساطة، بخلاف شخصية رمزي بن شريف الذي كان ذكيا ومسلما»

ويورد عمر البردوني سبب كون المنتجين والمخرجين لإنجيز يعطونه أدوار شخصيات عربية كونهم يطلبون أن كل العرب متشابهون

المشهد السينمائي العالمي، خصوصا الأمريكي والإنجليزي، فبعد فترة كانت سبب له فيها -كما يقول- أدوار عادية ومختلفة والتي كانت تتناقض قطع مع حالمح وقسمات وجهه أصبحت بعد ظهور موجة الأفلام الغربية عن ماحدث في 11 سبتمبر تلاحقه أدوار وشخصيات الإرهابي أو الضحية والمتهم العربي في هذه الأحداث أو على أحسن تقدير شخصية الأمير العربي كما في فيلم «المسكة»

وحول سؤال بخصوص هصوره كممثل في هذه الخانة من الأدوار المكرورة والمحمورة في صورة «الإرهابي العربي» التي ربما تسيء بصورة العربي عموما، يجيب عمر البردوني أنه قبل قبول أي دور يتأكد على

الخصوص من رؤية مخرجه بخصوص الصورة التي يريد إيصالها عن العرب والمسلمين، ويضيف بكل ثقة أن كل الأدوار التي تقمصها في الأفلام الغربية والتي لدى خلالها شخصيات عربية كانت أدوارا مركبة ولم تكن فيها إدسة للشخصية العربية بل كانت محاولة من مخرجيها لتحليل نفسية هاته الشخصيات قصد معرفة لماذا وصلت إلى ما وصلت إليه، وماذا جرى لها حتى تصبح كما هي وتعمل ماافعله، إن كانت فعلا هي



عمر البردوني وجيسي فوكس في لحظة من فيلم «المسكة»



الزميل عبد الكريم واكرهم رفقة الممثل عمر البردوني أثناء اجراء الحوار بمكتب طليحة الادبية

عمليات اختطاف تقوم بها «صبي إي إي» لأناس من أماكن مختلفة في العالم ثم يتم نقلهم لدول بالعالم الثالث حيث يعذبون، وقد انجز هذا الفيلم بدعم من منظمة العفو الدولية، والشخصية التي لعبت بأدائها شخصية حقيقية اختطفت من كندا ليتم تعذيبها، على الموم هذا الفيلم إنساني هدفه لفت الأنباه للحروقات في مجال حقوق الإنسان التي

طافقت مهمة وفي المستوى العالمي وأظن أنه مع مرور الزمن واكتساب التجربة والتراكم سنسير في مستوى ما يعرض عالميا  
- هل فكرت في الاشتغال مع مخرجين مغاربة؟

أطمح إلى ذلك، لكن الفرصة لم تتح لي بعد، أنا الآن في طليحة وهي مدينة بعيدة عن مقار

## اعتبر بول غرينغراس صاحباً ثلاثية «بورن...» واحداً من بين أفضل المخرجين العالميين الذين تعالمت معهم

شرعت في القيام بها مخبرات الولايات المتحدة وغيرها إثر الأحداث الإرهابية لنيويورك.  
- اشتغلت مع مخرجين عالميين مثل رينلي سكوت وبول غرينغراس وآخرين، هل يمكن أن تحدثنا عن طرق اشتغال كل واحد منهم مع الممثلين؟

- بول غرينغراس يمكنني الحديث عن طريقة اشتغاله لأنني عملت معه أكثر من مرة لكن رينلي سكوت لم أعمل معه كثيراً.. أنا اعتبر غرينغراس صاحب ثلاثية «بورن...» واحداً من بين أفضل المخرجين العالميين، فهو من صنف المخرجين الذين لا يعتمدون كثيراً على السيناريو، وهو يعطي أيضاً فرصة للممثلين كي يشتغلوا بحرية، إذ يقول لـ دائما «الصبا امام الكاميرا.. أنا لا أريد أن أرى نكم لقطة مثل سمعتها، ليسكم الحرية في التمثيل كما تريثون»، فيما ثمانية إلى تسعين في المئة من المخرجين يعنون لك العكس، «أريد أن تعيد نفس اللفظه سبعاً أو ثمانية مرات وبصن الطريقة التي يطلبها منك». غرينغراس يطلب منك عكس ذلك، يطلب منك أن تمثل أمام الكاميرا لفطتين مثل ما يوجد في السياريو والباقي أنت حر في أدائه كما تريد، وهذه طريقة تعطيك احساساً كممثل بأنك تصنع الفيلم مع المخرج وأنت مجرد منفذ للأوامر.

شركات الإنتاج المغربية، وكنت قد قضيت ثماني سنوات خارج المغرب، حتى أنني غرقت وترعرعت فيها ومهيا بالجنزرا ولم أجرب قبل أن أكون ممثلاً في المغرب، وعلى أن اتعلم بعض الأشياء التي هي هنا في المغرب مختلفة عن إنجلترا.. هنا في المغرب مثلاً لا توجد مهنة «الوكيل الفني»...

- قمت بأول بطولة مطلقة لك في الفيلم الإنجليزي «إستسلام إستثنائي» Extraor-dinary Rendition سنة 2007 للمخرج جيم ترابلتون، ماذا يمكن أن نقول لنا عن هذه التجربة؟

أولاً، أصعب أماكن في هذه التجربة أنه لم يكن هناك سيناريو، لم يكتب ولا حرق من الحوار، كان كل شيء مترجلاً، كتب المخرج خطة أو خارطة للطريق ولما يجب أن يكون عليه الفيلم، أعط، وكان علينا نحن الممثلين أن نكمل العمل بحواراتنا ونتميلنا المترجلين، فيما كانت الكاميرا لا تكف عن التصوير، كانت طريقة لا أكون صعبة بل ربما جيدة بالنسبة لأي ممثل، بحيث تعطيه الحرية الإطلاقي والتخلص من قيود السيناريو، وثانياً الموضوع في هذا الفيلم كان بالنسبة لي تحدياً بما أنني -كما أسألت- سبق لي أن أدت أدوار شخصيات ربما تكون إرهابية، وهذه العيم كان مختلف تماماً إذ كنت يتحدث عن

ربما، رغم أنه وجد صعوبة في تجسيد شخصية الأمير السعودي محمدي بن شريف، إذ أنه ربما يعرف أكثر عن الشخصيات الإسبانية القريبة من مدينته طنجة أكثر مما يعرف عن الأمراء السعوديين.

ولما سألناه في أي خاتمة من الممثلين يمكن أن يضع نفسه، هل في تلك التي تصم النجوم الذين يعتمدون على الوسامة والشكل الخارجي والإبهار أم نولئك الآخرين الذين يركزون على الأداء الداخلي وإحساسهم بالشخصية مهما كانت ترجمة لاختلافها لجانب البردوني قلنا:

دراستي للتمثيل في إنجلترا أثرت في أسلوب تمثيلي والكيفية التي تقترب بها من الشخصية.. كان نكويي كلاسيكياً أكثر إذ اشتغلنا في المعهد كثيراً على خشبة المسرح وخصوصاً على شكسبير، وهي طريقة تختلف عن أداء الممثلين الأمريكيين، تلك الطريقة التي تركز على الدخول كلياً في الدور، بحيث إذا كان الممثل سيلعب دور شرطي بقصى فترة مع رجال الشرطة الحقيقيين.. أنا أحترم هذه الطريقة لكنني جئت من مدرسة مختلفة تعتمد على التنبؤ والتحويل، نقرا الدور وتجري بحثاً عنه، لكن في الأخير بطل مجرد دور.. يأتي الأداء من الداخل ولديك تقنيات كممثل للوصول إلى الشخصية وليس عن تجربة كما هو الشأن بالنسبة للممثلين الأمريكيين، فهؤلاء حتى عندما تتوقف الكاميرا عن التصوير يظلون حاملين معهم الشخصية بدخولهم وغير قادرين على التخلص منها.. الممثلون الإنجليز يسفرون من هذه الطريقة ومن الممثلين الأمريكيين، إذ أنهم لما ينتهي التصوير يخرجون من أوارهم ولا يحملونها معهم إلى منازلهم، وأنا أجد نفسي من ضمن هذه المدرسة في التمثيل، المدرسة الإنجليزية، درسنا جميع المدارس في التمثيل من ستانيسلافسكي إلى دافيد مايبست، لكن في الأخير يظل لديك كممثل الإختير، وحتى لو طبعه كل دور وما يتطلبه منك كممثل هي التي تحكم وتقررص عليك طريقة تمثيلك لدور، فهناك أدوار سهلة ولا تتطلب مجهود كبيراً وحرى يجب بذل جهد أصافي لأدائها، مثلاً حينما مثلت شخصية الأمير السعودي في فيلم «المملكة» اضطرب لالاتجاه إلى تقنيات ستانيسلافسكي، لأنني لم ألق قط مع أمير سعودي ولا أعرف كيف يفكر مثل هؤلاء ولا كيف يتصرفون فاتبع حركاتهم وطريقة مشيهم، وهكذا ظننت أني أداء لباسهم لمدة أسبوع وأخذ طريقة مشيتهم التي يعرفها ارتداء هذا اللباس.

- إشتغلت منذ البداية في أفلام كبرى ومع مخرجين عالميين، وأنت رغم عدم اشتغالك لحدود المصاع في أفلام مغربية فإن لديك وجهة نظر حول ماينتج محلياً، إنطلاقاً من هذا هل يمكن أن نقد مقارنة بين السينما المغربية وما ينتج من أفلام بالجنزرا وعالمياً؟

- لن أجري مقارنة، لكني أقول أن لديهم هناك إمكانيات ليست لدينا نحن كمغاربة، لكن رغم ذلك حينما نشاهد أفلاماً مغربية نجد أن ثمانية بالمائة منها يوجد فيها بعض النقص لكل العشريين في المائة الباقية توارى إلى لم تتفوق على الفصل ما ينتج عالمياً. لقد تجد فيلماً به ممثل معتز في أدائه رغم أنه محاط بمجموعة من الهواة، أو مخرجاً يفعل بكاميراه أشياء قد تبهرك.. هناك



## كمال أبو ديب مترجها (2)

نطقت في الجزء الأول إلى مشكلات الترجمة التي تقابلها كمال أبو ديب وسط موقفه منها. يتعلق الأمر بمشكلة المصطلح الفني أو الأدبي أو الاجتماعي أو السياسي أو العلمي، ومشكلة طاقة اللغة على تمثيل النص المترجم بدقة وبمجازاً وإطاراً ومشكلة صلاحية المصطلح أو المفهوم العربي للدخول في علاقات تنظيمية متغيرة (كما يفعل المصطلح الأجنبي الذي نحول ترجمته، ونشكل ضمن علاقات تترك أثرها على بنية المورفولوجية)، ومشكلة «الدلالة النصية» أي الدلالة الإسطورية التي تتبع من تغير صيغة الكلمة للمورفولوجية بـ عن طريق اللاتصالات البدينية أو السيميائية.

إن طرح المشكلات «الثقافية» للترجمة إلى العربية لم يعد كمال أبو ديب من طرح تصوره للترجمة، كما يفهمها ويمارسها فعلاً. ذلك أن حل تلك المشكلات هو جزء من التصور للعالم الذي يحمله ويطرعه عن الترجمة. من ثمة، لا يتردد في القول بأن الترجمة هي معظم مبادئها الشائعة والتي أضحى له أن يردها (صدر الكتاب في طبعته الأولى سنة 1981 عن مؤسسة الأبحاث العربية) هي «صعب لما يفهمه المترجم من نص ما على صعيد بنية الدلالة المباشرة في قالب مسبق هو العربية».

أما طموح الترجمة التي يمارسها أبو ديب فهو أن يحمّد ما تستطيعه من بنية الفكر العنسي أولاً، وأن تصمم في توسيع بنية اللغة التي لترجم إليها ثانياً، ومرد ذلك إلى الحاجة إلى توسيع بنية اللغة العربية القائمة وتوسيعها وإغنائها وتقوية طاقاتها وهذا ما يجعل المترجم يحدد علاقته بالكتاب المترجم والكتاب المترجم له، وبالتالي يحدد تعريفه لمهمة المترجم. كتب في مقرة رابعه من المقدمة (مقدمة المترجم) «ذلك أن النص يمثل تجسيداً لفكر، نظرية في معالجة العالم والتعامل مع اللغة، لبينة فكرية ثقافية تعتمد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المبدع (في هذه الحالة اللغة الانجليزية وعقل إدوار سعيد)، وفي تصوري أن مهمة المترجم هي أن يوضح أن تكون تمثيلاً حصيلة لفاعليته (أي للنص) في اللغة التي ينقل إليها».

ويبدو أن كمال أبو ديب يحمل تصوراً ثورياً للغة العربية، فيما يظل أسير المنظور الميتافيزيقي للترجمة، فهو يطلق من مفاهيم الأصل ولأمانة والنقل واليومية والاكتمال والنقاء... في علاقته بالنص المترجم، بالمقابل، لا يتردد في الدعوة إلى الجراءة والابتكار والمغامرة في علاقته باللغة العربية «المنقول إليها». هكذا، لا يكون الهدف هو تأثير اللغة العربية، وبما للحرص ما يمكن على عدم «خيانة الأصل»، وهذا ما يظهر بشكل واضح في قوله: «إن قلل على كلمة «الاستشراق» بطريقة مختلفة لطريقة إدوار سعيد. لكن الإنشاء (الخصب) الناتج سيكون إنشائي، لا إنشائي، وفيه إمكانية لتكوين بنية جديدة حصيلة تفاعل عظمي خالص مع بنية اللغة العربية؛ أي نصي سيكون نصاً جديداً، ولكنه ليس نقلاً أو ترجمة».

هذا مرتبط فرض الميتافيزيقي. الترجمة نقل للفكر ولطبيب غير أنه يمتلكه لشعري هو المؤلف، وذات المترجم لا علاقة ولا دخل لها في الموضوع، أي أن للنص المترجم «جسر عن رأي كاتبه لا عن رأي مترجمه». هل هذا صحيح؟ كل القرائن والحجرات تؤكد محدودية هذا التصور الميتافيزيقي وسر كيف تكون الترجمة إبداعاً وإعادة توليد لا متناهية... كما أصبحت غير ما مره.

في كل الأحوال، لا يسمع القارئ العربي إلا أن يشكر هذا المترجم الكبير على الجهد الذي بذله في ترجمة إدوار سعيد، وخاصة كتاب «الثقافة والإمبريالية» وكتاب «الاستشراق» الذي يبقى أحد أهم كتب البعثية في القرن العشرين، شكراً كمال أبو ديب، وشكراً لسيد صلاح جويعة. من هو صلاح جويعة؟ ترجم كتاب «الاستشراق» إلى العربية بفضل محة من هذا السيد، لاسم العابر وهذه إشارة عبثية في بداية الكتاب قد لا يسببه الله نادر.

## «خطوط الفراشات» بحثاً عن مجاهل الكينونة

عبد السلام بخان

ترسم «خطوط الفراشات» عالماً ومعالماً عبر تشكيل دلالي براهن على الكثافة الرمزية للأمكن والأعلام لصياغة عمل إبداعي يلامس هشاشة الوجود الإنساني، ويعيد اكتشاف الذات المثقلة بالإحساس التراجيدي في تعلقاته بالزمان والمكان، مما يسمح بالانتقال من الدلالة المجازية إلى الدلالة الحقيقية التي يحفلها النص الشعري عبر أحداث تعبير جذري في الموقف الوجداني انطلاقاً من تفاعل الكينونة مع الوجود، ورصد بحولته واحتلالاته، وهو ما يفسر توسل الشاعر محمد العباس بالاستعارات العربية بوصفها الأداة الأنسب بوحدة الداد الشعرة مع العالم، وكأنه انصبت لنصحة أرسطو لحق لغة بين الذات والوجود.

«خطوط الفراشات» ذات بعد رمزي لأنها تقوم على محور استبدالي للغة عبر الاستعاره التي تنبثق الأفاع من يمل هيمنة الصمير. وحججها المعور الشعري المتمم بشحنة عاطفية بآثريه دابحة من انشراح الكينونة بين عالم الواقع والأخيلة المصيلة. وماهية رهبة الشاعر في التناص مشاهد ملوثة محدثة للتجربة الإنسانية، وفي خلق تداخل قوي بين الصور الحسية والصور المحسوسة مع العرض على التوظيف الشعري للإحساسات من أجل إضمار الذات في نصاء أرحب يتجاوز الجغرافيات للصيقة، وتزيد قلبه في التعيش مع التحولات التي يرصدها صاحب «رقصة الغيب» عبر توظيف المشاهد الواقعية، والإيمان من الضموض والتكليف باستخدام تقنيات كثرية مثل الحدث

(ووجدته الجئت العدم وسط الهم تكسر سطوة الزرقاء)، والقوى الدعلة (البحيرة، الجد، العتاة الجبلية...)، ولغة النص (لا علم في بتاريخ الأعلام والتشاق وبمناء الساحات) وحيداً يتكلم للشعر العربية (بوس المبره (عزيت عز نروب شخص غرودا باليس)، مع لاعتماد على تنويعات بصرية بموازاة تدفق الصور الشعرية مع العلائق النصية التي تخلق المبرورة الدلالية لخطوط الفراشات بوصفها تجسيداً لتحقيق الكيان الشعري. وقد حص الشاعر للمكان مساحات واسعة لشعرك النص من الدخل بخرق خطية الزمن المرجعي، والانفتاح على الزمن الدائري، وعلى المحكي الشعري الذي ساهم في تناول



## قراءة في كتاب «الإنسان الأيقوني» للكاتب محمد أشويكة

المحور المحرك لفعل الكتابة، نكتشف شيئاً جديداً نكتشف أن البحث عن ماهية جديدة للإنسان، أو عن جسد موحد في أيقونة مشتركة ليس إلا منجلاً بسيطاً لمسائل أعمق، ليس وجود الإنسان وأيقوناته المتعددة، ومحاولة بناء أيقونة جديدة هو ما يشغل بال الذات المفكرة، إنه الغياب، غياب الإنسان وبلاشي هويته، نحاور الذات المفكرة أن تصف الإنسان المعاصر، أن ترسم له ملامح وحدوده، تدخل هذا السيل الجارف من الأجهزة والحطبات والتحققات، داخل عوالم الفرضية لا نهائية، فلا تجد له أثراً. وهذا ما يؤكد لدى الذات المفكرة شعوراً بالعزلة، وحول من الصبغ.

5

هكذا يشتغل الكاتب، ويتحقق فعل الكتابة. تتخذ الذات المسجحة لفعل الكتابة موقعها كاله نائبه الموقع ترسم مساقه رسميه ومكانيه، سوطر المشهد في رمته، في إطار متحرك ومرر قاتر

لأيقونة من التحديد، فالإنسان هو الأيقونة الأم، أي الأيقونة التي لا تحيل إلا على ذاتها. وهو صانع أيقوناته، أي تجسدهاته المختلفة، وهذا تكمن الصعوبة، فيقدر ما تكون الأيقونة الأم متعالية، مغالية في تجريدها، بقدر ما تكون في حاجة إلى التجسد، في حاجة إلى معنى، إلى دلالة، إلى اسم وصفة، أي إلى أيقونات فرعية صغيرة. من هنا تصبح العنود هي الأصل. لعبة مغرية سيدها الكاتب، صناعة الأيقونة والأيقونات، والتماثل. تتصح الزوايا إذن، يتحول الإنسان من شيء مجرد، منهم، متعال، يحتاج إلى من يجسده في تعابير وأيقونات، إلى فاعل، صانع ومجسد لذاته، بما يملكه من أدوات، ثم يسترخي ليعرض ذاته، أمام شاشة تشكل امتداده الطبيعي، ورمته العنكية، بل وللوجهة العاكسة التي قد تشوه شكله، وتبليه كونه، وتبطل أيقوناته

- 3 -

صمم هذه اللعبة المذهمة، ومن خلال التقابل بين المعارض والمعروض، بين صانع الأيقونة وهساء عرصبه، ولعبة التفاعل المستمرة، تتلوع المفارقة، وتنفجر اللغة، ويتناثر إبداع الكتابة، ويصعب على الدارس المعزوم بالتصنيفات، والمائيل للقوالب الجاهزة، أن يجد ذاته، ويسوق سفاته ليس أمام لا تتبع التشكلات المختلفة، والتفاعل المستمر بين الإنسان والجسد وتحولاته لأيقونية.

لرصد عمليات التفاعل، وإعادة تنظيمها، اقترح إعادة صياغتها في مجموعة من العلاقات:

أ. علاقة العكس، تنتهي بالإنسان إلى حالة من الاستيلاء، تفصله عن محيطه، وتغرقه في نرجسية مطلقة، تتعدى من ذاته العاربة المعروضة في عالم افتراضي يستعصى على المراقبة والتحكم، عالم الإغراء والاستهلاك.

ب. علاقة تحكم، تحقق متعة السباحة البصرية، وتحقق من خلال امتداد جسم الإنسان في أجهزة التحكم عن بعد، التي تجعل منه السيد المطلق لاختياراته، وتعمق لديه هذا الوهم، في الوقت الذي تتركس فيه ارتباطه وتبعيته لهذه الأجهزة.

ج. علاقة الاختراق المتبادل النجمة عن التفاعل بين عين الإنسان الطبيعية، وبين العين الصناعية الكاميرا. هذه العملية الإدراكية المركبة، تقوي لدى الإنسان الوهم بالمعرفة واختراق العوالم، وتمكن في الآن نفسه العين المصادمة من اختراق عولما ودوخا ذاتية.

- 4 -

حلف هذه العلاقات، وخلف الأسئلة العميقة والجوهرية أو الانتمالية واليسيرة أحياناً، تستمر وتلمس ذات نالته، تسأل وترصد للعلاقات في كتابة تأملية مركبة، فيها شيء من التأمل، فيها شعف مطردة وهو نتولد باستمرار فيها الكثير من المعرفة والمواكبة لمستجدات اللغة والتكنولوجيات والوسائط السمعية البصرية. فيها رجم كبير من المتابعة والمشاهدات.. وغيرها أيضاً للكثير من النوح والخيوف والحيرة، حين نجد نامل هذه الذات المفكرة، وبمكث سؤلها

1

أود هي بداية هذه الورقة، أن نتفق على عدد للقرءة، يوطر مقاربتى، ويوجه التفاعل بيننا. إن اهتم كثيراً بالتفاصيل والنتائج المتنوعة، بل ساقطصر على الإشارة المريعة لبعض محطاته البارزة.

2. سيصعب اهتمامي أسما على الآلة التي فتحت هذا الكتاب، والخلفيات الفكرية التي حكمت بدءه وصبغت إيقاعه. سأهتم بعملية البناء والأدوات المنتجة.

3. تتقادى هذه المفارقة أن تكون إسقاطاً، أو تمارس أي نوع من التشريح، بل أقصى ما تطمح إليه محاور الكتاب، والإصغاء إليه، والتسلل إلى عوالمه الداخلية، عبر الأبواب والمداخل التي يمنحها لتفسير اللونج أو ممارسة للتصنيف واللغوية، أي أنه لا توجد وصفة جاهزة تسقط على كل الأعمال وفي كل المناسبات.

- 2 -

أول هذه المفاتيح الخادعة، التي وجهت فرضياتي الأولى للقراءة، هي بوابة الكتاب الكبرى، اعلى عنوانه: «الإنسان الأيقوني». إذ رمت بي إلى قراءتي الأولى في السيميائيات، خاصة عند «بيرس» وكنت أصعب الكتاب في هذا المجال، ذلك أن العنوان يزع عن مفردة «الإنسان» طابعها التجريدي، ويحدها بمفردة «الأيقوني». و«الأيقونة» كما هو معلوم، مكون أساس في ثلاثية بيرس [الإشارة - الرمز - الأيقونة]، والتي تتحدد من علاقتها بالمدلول أو المرجع، فإذا كانت «الإشارة» تحيل على الشيء دون أن يكون هناك ربط منطقي، بل تستشف من التجربة الحياتية اليومية [الريح/ أوراق الشجر]، وإذا كانت العلاقة بين «الرمز» وبين الشيء علاقة اعتبارية تستنبط من السياق [الحمامة / السلام]، فإن العلاقة بين «الأيقونة» وبين الشيء، هي علاقة مشابهة بصرية شكلية على الخصوص [تظهر أيقونات الحاسوب].

هذا للتفريق الأخير يوجهني إلى عزل الشيء - الإنسان عن أيقونته للبحث في نوعية العلاقة. وهم يمكن أن يربع القراءة ونحل في معالطات استدلالية. بل إن هذه القراءة في هذه الحالة غير ممكنة، لأنه في حالتنا هناك لا يمكن للفصل بين الوصف والموصوف، أي بين الإنسان وبين أيقونته، ويعوي هذا الاختيار معطيل:

أ. تكرر نفس البنية في العناوين الفرعية، وفي ثنائيا الكتاب [الإنسان المستهلك - الإنسان المعاصر - الإنسان كائن صاغت - الإنسان كائن مقترص..] والفصل في هذه الحالة يرجع إلى الشذات، إلى التجريد، حيث لا مجال لتجسيد، مجال القراءة الأيقونية الكلاسيكية

ب. يعرر هذا المنحى أيضاً لفرضية التي نطلق منها الكتاب، والتي نقول بالحرف [إنسان كائن أيقوني، وأول أيقونته جسده ذاته، فهو لا يكاد ينفك عن تلميع ذاته، هذه «الأيقونة الأم» بواسطة ممارسات وطقوس تختلف من حيث بمائلتها وتعبدها. (ص 9)]، هكذا تتشعب الأمور، وتثقلت



على الإجمال والتفصيل. ينحصر المشهد في العالم المعاصر، يوطر الإنسان المعاصر، يتحرك لإطوار حيناً بعد حين، في لقطات استرجاعية، حبيبة نحو الذاكرة والموروث، في مقاربة خفية مع زمن مضى. يشتغل أيضاً كأداة عرض بانورامية، تراكب وتجاوز للصور والأوصاف والمشاهد في بناء مركب، يبين اللحظة الحاضرة في توتر ملحوظ، يمتد هذا التوتر في مساحة مهمة من الكتاب، مخصصة لضياح الإنسان داخل العوالم الافتراضية. لكنه يعثر ثم يروى، بناء للمودة إلى معنى قريب، إلى الأصغر حين يتحدث عن السيمياء وعن المسرح، تتنقى العربية وتبلس اللغة هادئة، عالمة، تتحرك في هذه العوالم بسهولة وأطمئنان، وهذا الإيقاع، يجد الكتاب ذاته، ويتمحي بشكالية الأيقونة. الأصل هو الطبيعية.





## طه عبد الرحمن يرسم معالم الطريق نحو فلسفة عربية فوّارة

أرحب («الفلسفة الفوّارة» بعبارة طه). ومن هذه الاجتهادات الرصينة المقترحة ذلك الذي اتحفا به طه عبد الرحمن في دراسته المومرا إليها سابقاً، التي حاول أن يجيب فيها عن سؤال محوري يتعلق بالسبيل للكفيلة بأفراج الفكر العربي، الآن، من الدور الفلسفي إلى الفوّارة الفلسفية.

وقبل أن أباشر الإجابة عن هذا التساؤل المفصلي، عرض، بتكصيل، المبادئ المبهجة الأساسية التي سببي عليها تصوّره لكيفية الخروج من واقع فلسفي عربي ذوّار إلى واقع آخر فوّار. فلما أول هذه المبادئ فهو المعرفة الموضوعية الخارجية بالشيء، والتي يطلق عليها طه عبد الرحمن «مضاح» «فقه الفلسفة»، ولا سهّل إلى تحقيق تلك المعرفة إلا بالتأمّل بوسائل لمبت بالصورة أن تكون من جنس ذلك الشيء. وسجل طه أن الفعل الفلسفي، عبر التاريخ، لم يكن موضوع هذه المعرفة لدى العرب ولدى غير العرب جميعاً، لأنه لا يستطيع أحد أن يدعي معرفته بالفلسفة بغير معرفة العلم بالموضوع الذي يحزب عليه ويندرسه. وإذا كان الأمر كذلك، فهل بالإمكان حصول معرفة بالشيء تكون غير موضوعية خارجية؟ أي تكون من دلفه؟ يجب طه نفسه بأن معيار تحقيق تلك المعرفة هو «اكتساب القدرة على الإبداع في هذه المعرفة بوحه من الوجود». 3 وإذا عدت إلى الفلسفة العربية «العفّة»، وحولنا تفويضها انطلاقاً من مبدأ المعرفة الموضوعية، فإننا نجد - كما يقول طه - أن لقاءها لم تكن لهم معرفة داخلية بالشيء المفكر فيه، ولم يتمجوا فيها، وجدائياً، التصبجاً يتيح لهم الإبداع في ظلها، لأنهم لم يدعوا تلك الفلسفة في البدء، ولم يدعوا فيها، فيما بعد، شيئاً مميزاً ذا بال، بل كانوا، في أكثر الأحيان، قابعين في موقع التقني والأعمال والفنائر يخبرهم من يحتفظ لهم التاريخ بإبداعات في ميدان الفلسفة، وعلى هذا الأسس، تحدر الفلسفة العربية جزءاً من المعرفة الداخلية ومن المعرفة الموضوعية معاً.

ولما للمبدأ الثاني فهو المعرفة الصّدية التي تسمح بمعرفة الشيء من خلال معرفة صديقه. وقد توخى طه، باعتماد هذا المبدأ، اللوقوف على آليات التصاد التي يتوسل بها الفلاسفة في تشييق خطيبهم، وتاريخه، واستبسط بعضه من بعضه، سعياً إلى استيضاحها، ووضعها رفق إشارة للمتفلسفين العرب للإفادة منها في النهوض

بقضية معنوية تحمل صورة هذا الطائر باعتباره رمزاً لمدينتهم السّردية. ويرجع بعض الدارسين إلى أصل هذه الأسطورة مصري، وليس يوناني، بدليل إيمان فرعون مصر، منذ القدم، بفكرة البعث بعد الموت، مُستلهمين ذلك من معيّنهم اليومية للشمس تشرق صباحاً لتغرب لدى حلول الليل، ونهر النيل الذي كان يفيض خلال أوقات معينة من السنة شيئاً كل ما يجده في طريقه، ولكنه حين يبدأ بوفر طيناً وراصي خصبية يفتش من فتحها واستغلالها أبناء مصر.

لقد عرف الإنسان العربي الفلسفة، ومارس فعل التفكّس، منذ القديم، وافتتح على البيئات الفكرية الأخرى وتفاعل معها أهداً وعطاء، وشجّع الإقبال على الفلسفة، ولاسب اليونانية، ونقلها إلى العربية خلال فترات معروفة من ماضي الثقافة العربية. ولكن الذي لاحظته منتبع تاريخ الفلسفة لدى العرب أنها تولت عليها لحظت من الترمّج والازدهار، ولحظات من الجمود والانتكاس، لا عتبرت عدة ليس هذا مجال عرضها، وأن فلسفتنا الآن لم تعد تسهم في إثراء الفكر الإنساني، ولم تعد تجيب عن كثير من الأسئلة الملّقة، ولم تعد تعيش الألق الذي كان لها في يوم من أيام الخوالي، الأمر الذي يدعو إلى النهوض بها، وفتحها، وصنّغ لماء جديدة في شربها، على غرار ما شهد شعراً الحديث خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حين باشر الخيف من شعرائنا النهضويين بإحياء الشعر العربي، وإخراجه من تور الانحطاط والتقليد والركود الذي عاشه طوال المدة التي تلت سقوط دولة بني العباس، وذلك باستيحاء المبادئ المشرقة القوية في تاريخ الشعر العربي. وعلى الرغم مما قيل عن الفلسفة العربية من أن فترة تطورها لم تستقر على حال واحد، إلا أنها لم تنقطع يوماً، ولم تمت الموت النهائي الذي لا يرجع من بعده حياة، بل ظلت موصولة للحلقات، حلقة بين حياها بخودة الحياة وبدرتها التي ستطلع وتثمر لما يحين وقتها، وتتهيأ لها الظروف المناسبة. وقد تمتدحت الاقتراحات المقترحة من قبل مفكرين وفلاسفتنا للخروج بالقول الفلسفي العربي، الذي يعيش، منذ أسد، في مساح «جبل الفلسفة»، من طور الانتكاس والاجترار والتحرك في نطاق الدائرة المرسومة مطلقاً («الفلسفة الدوّارة» بعبارة طه)، إلى طور آخر سمّاه لإبداع والإنتجية والتجديد وارتداد أفاق أخرى

قبل أريد من عشر سنوات، نشر المفكر المغربي الكبير الدكتور طه عبد الرحمن دراسة عميقة ورصينة حول الفلسفة العربية بين الحياة والموت بين الأسس واليوم، مطلقاً الصود، عبر صفحاتها، على مسيرتها التاريخية، وعلى ما اغترأها من تحولات، ومقارناً بها بنظيراتها الغربية وريثة الفلسفة اليونانية العريقة، ومستترفاً مستفيداً من خلال تقديم خطوط عريضة لنظرية عربية في القول الفلسفي يمكن أن تصوده وتتمكن إجاباً عليه في اتجاه خلق ممارسة فلسفية حبيبة تصاهي ما يعيشه الفكر الغربي منذ أزمن بعيدة، وتكون أقد على القتال الفلسفة العربية من أوجال الجمود والركوب والكوم، ولجدر بالإجابة عن الأسئلة والانتكالات التي تتلحح في ساحة التفكّس العربي التي لست، اليوم، في أشد الحاجة إلى جعل فلسفي نقدي فعال، يكون الأداة لكشف المسنور والمخجوب من المفكرات والتفاسات ومظاهر الداء والفساد والتعصب القبلي الفارغ والاستعمال والجهل والامية الثقافية... وهلم جزاً. 1 وقد اختار طه لدراسته تلك عنواناً يتطوي على مفارقة واضحة لا يستغفها منعلق ولا واقع، وإن كانت مقبولة في مجال الأسطورة، ونصّه «جماعات الفلسفة لكي تحب الفلسفة» 2.

إب حال الفلسفة العربية، حسب طه عبد الرحمن، أشبه بحال العنقاء أو الفينيق، الذي تقول الأسطورة إنه طائر خرافي ذو علق طويل، مكون من جراب أحدهما مائي، والأخر ماري، إشارة إلى جمعه بين متناقضين.. بين الحياة والموت، كن يعيش في الخيف، وبعد أن يثمر فروماً، يولي إلى شاطئ البحر لئلا يحرق نفسه على كومة من الحطب، وقبل مقدم الربيع، يذبح من رماده حياً قوياً، ليهذا نورة أخرى من نورات حياته المتجددة إلى ما لا نهاية. وقد كلف الأدباء والمفكرين بهذه الأسطورة الإغريقية الصاربة بجذورها في عمق التاريخ، فوظفوها في كتاباتهم بوصفها رمزاً للتجدد والاستمرار والانبثاق بعد الموت. وبعد الروحاني كلومنت بول من ترجم أسطورة العنقاء بهذه الصورة الدلالية الرمزية، وذلك في القرن الميلادي الأول وبيع كلف الروحاني بهذا التصودج الأسطوري حدّاً جعلهم يقرنون العنقاء بمدينتهم الحادثة «روما» التي استعصت على القاء، رغم توالي أسباب الضمار والموت عليها عبر تاريخها المديد، وعمدوا، في مرحلة لاحقة، إلى سك عملات

بمصرستهم الفكرية، ويبدء خطاب فلسفي فقال  
مُبدع في مضمونه على الأقل.

واب المبدأ الثالث فيمكن في التقسيم التركيبي للكلام  
عامة، وللکلام الفلسفي خاصة. فإذا كلى الكلام  
الدال ينقسم إلى ثلاثة أقسام تركيبية عامة، هي اللفظ  
والجملة والنص. فإن الكلام، في التحليل الفلسفي،  
يتفرع، هو الآخر، إلى ثلاثة فروع كبرى، ولكنها  
متميزة من السابقة، وهي المفهوم والتعريف  
والدليل. وبين فروع الكلام الفلسفي وأقسام الكلام  
لعام نقول: ذلك بلى «المفهوم هو اللفظ الفلسفي  
بحق، والتعريف هو الجملة الفلسفية بحق، والدليل  
هو النص الفلسفي بحق.» 4 ونطلق طه من هذا  
التقسيم لطرح ثلاثة أسئلة جرتية، في إطار سؤال  
جوهرى عام، يستشكل الإجابة عنها متحلاً إلى  
تشديد صرح للفلسفة العربية الحية المأمولة..  
الفلسفة الثائرة، على انقراض الدور الفلسفي  
المستشري في أوصال جسد الفلسفة منذ قرون،  
وهذه الأسئلة هي:

- كيف نخرج من المفهوم الدوار إلى المفهوم  
القرار؟

- كيف نخرج من التعريف الدوار إلى التعريف  
القرار؟

- كيف نخرج من الدليل الدوار إلى الدليل  
القرار؟

ويمثل تقسيم الكلام ببنائها المبدأ الرابع، وهو  
الأخير، الذي نشئ عليه طه تصويره للمودج  
فلسفي عربي بديهي، وبمقتضى هذا المبدأ،  
يقسم الكلام الدال إلى عباري وإشاري، وهما  
قسمان يقربان، دلتياً، من معنى الحقيقة  
والمجاز لدى طه، البلاءة، بحيث يقصد  
بالعبارة الكلام الطبيعي الدال بلفظه على معناه  
مباشرة، والمليزم بصوابه العقل المجرد؛ مما  
يجعل مضمونه منطقياً في عالم المفردات  
الكلية (قوة الفعل) على حين يزداد بالإشارة

الكلام المصراع غير الدال على مدلوله مباشرة،  
وغير الصريح في التعبير عن معناه، والمتفتح  
على الحبال المجردة؛ مما يجعل مضمونه متغلفاً  
في عالم المعاني المشخصة (قوة الفعل)، وإذا  
كال القسم الأول يحدد بسبب الانفصال والتدلي  
التي تجعله عام، ومسرك بين جميع التعادلات  
والشعوب، فإن الثاني - على العكس من ذلك  
بما - يحدد بسبب الاتصال ومقتضى الدواول  
لاستعمالي التي تجعله خاصاً ومختلفاً من لغة إلى  
أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، ولا يجب أن يفهم  
من هذا التقسيم أن هذين القسمين البيانيين منفصلان  
عن بعضهما البعض انفصالاً مطلقاً لا يبقى أي  
وشيجة من وشائج الارتباط بينهما، بل لهما - في  
الواقع - يحدان في مختلف صنوف الكلام  
وإن كان بعضه أكثر استتاراً بالبين العبري  
(لغة الرياضياتية)، وبعضه أكثر تحسناً للبين  
إشاري (لغة الشعرية). ولا يخرج الكلام  
فلسفي عن هذا الإطار؛ إذ إن فيه خطأ من اليبس  
أول، وخطأ من البيان الثاني كذلك. الأمر الذي  
يوفر له أسباب ضمنى الاتساق العقلي في الأحكام،  
والانفتاح الحيالي في الأقوال.

بعد استعراض هذه المبادئ أو المقدمات المنهجية،  
طرح طه عبد الرحمن الفرضية المحورية أو  
الدعوى الأساسية التي عليها مدار الإجابة عن  
الأسئلة المذكورة سابقاً، وهذا نصها: «يأتي غم  
الفلسفة المعاصرة من كونها تعتبر جانباً للعبارة من

القول الفلسفي المترجم، ولا تعتبر جانب الإشارة  
منه، وقد تنقله نقلاً عيارياً ولو لم تثبت فائدة هذا  
النقل. وفي المقابل، تأتي إنتاجية الفلسفة الحية  
من كونها تعتبر جانب الإشارة في وضع القول  
الفلسفي اعتباراً لجانب العبارة، وتنقل الجانب  
العباري من القول الفلسفي المترجم نقلاً إشارياً  
من نيب فائدة هذا النقل.» 5

يذكر منتبهو تاريخ الفلسفة لدى العرب أن  
الاعتناء، أو مفلسفتهم بالأجرى، كانوا يعتقدون  
أن الفلسفة اليونانية التي نقلوها أيام الجاهليين،  
خصوصاً عبارية الطابع، دالة على الحقيقة  
بصريح اللفظ، وأنجل في باب المعقولات الكلية  
المجردة، ومكتفية بدلتها. وكانوا يقولون أي إنشائية  
فيها، ما دامت هذه الأخيرة نتاج قوة التحليل، على  
حين أن القول الفلسفي، في حقيقة الأمر، بطوي -  
كما يؤكد طه ويخرون غيره - على عناصر من  
البين العباري، وعناصر من البين الإشاري. ولما  
كال أولئك المتفلسفة منكري جانب الإشارات في  
الفلسفة الأوروبية، فقد عمدوا، بكثير من الاعتناء  
والعناء، إلى نقلها كما لو أنها عبرت، حتى وإن  
لم يكن ثمة داع مقبول لمثل هذا النقل. الأمر الذي  
جعل ممارستهم للفلسفة عقيدة ميتة غير ذات



فعالية، وموسومة بميثم الخصوصية الأوروبية  
والشمولية العقلية، ولا سبيل إلى إقامة ممارسة  
فلسفية عربية منتجة مبدعة حية جامعة هوار. إلا  
بعبير تلك النظرة إلى القول الفلسفي المترجم بأن  
نقز، متيقنين، بثوره على البياني المنكوريين معاً،  
وبإمكان نقل ما هو عباري في ذلك القول نقلاً  
إشارياً إذا ثبت أنه مُعَد.

ونكتي بوضع طه دعوته العامة أكثر، ونقع بها،  
ولاسيما أولئك الذين كانوا يكررون فكرة الطواء  
فلسفة الأعرجة على العبارة والإشارة معاً، لجا إلى  
تخصيصها بخصيصات ثلاثة تساوقاً مع أقسام  
التركيبية الثلاثة المتقدمة للكلام الفلسفي، مؤكداً أن  
لكل قسم منها عبارية وإشارية خاصتين. فعبارية  
مفهوم القول الفلسفي هي مدلوله الاصطلاحي،  
وإنشائية هي مدلوله غير الاصطلاحي أو التنبلي،  
أي «جملة العناصر الصرفية والدلالية التي  
تصاحب المعنى الاصطلاحي للمفهوم الفلسفي من  
غير أن تدخل فيه كجزء منه؛ مثل المدلول اللغوي  
والصيغة ومضمونها والتقاطعات والتلازمات...» 6  
أما عبارية التعريف فهي مضمونه التقريبي الذي  
ينشئ طبيعة معرفته، على حين أن إنشائيته هي  
مضمونه غير التقريبي أو التنبلي، أي «جملة  
العناصر الشخصية والتشبيهية التي تصاحب  
تعريف المفهوم الفلسفي من غير أن تدخل فيه  
كجزء منه؛ نحو الأمثلة والمعارف والتأويلات...» 7  
ويُعَدُّ عبارية الدليل بنبذته الاستنتاجية، وإشاريته

بنبذته غير الاستنتاجية أو بنبذه التصوريية، أي  
جملة الصور الخيالية والاختراعية التي تصاحب  
الدليل الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه؛  
مثل المجازات والاستعارات والقصص...» 8  
ومن هذا المنطلق، نستحيل فرضية طه العامة،  
في هذا الإطار، ثلاث فرضيات خاصة تنطبق  
بأقسام الكلام الفلسفي التركيبية، حاول مفكرين أن  
يبرز مكنس الموت والحيات، العم والإنتاجية  
الدور والقرآن... في كل منها على حدة، إذ  
صاغ فرضية المفهوم الحي على النحو الآتي  
«يأتي غم المفاهيم في الفلسفة المعاصرة من كون  
جانبها الاصطلاحي لا يستند إلى الجانب التنبلي،  
وليس من كون الجانب التنبلي المترجم ينتقل  
فيها إلى ربه الاصطلاح وفي المقابل، ياتي  
النبذية المعاصر في الفلسفة الحية من كون الجانب  
الاصطلاحي يستند إلى الجانب التنبلي، وأيضاً من  
كون الجانب الاصطلاحي المترجم يسير فيها إلى  
ربه الدليل من غير إيجاد مقابله.» 9

إن المفلسفة العرب كانوا يجمعون على جانب  
واحد من المفهوم الفلسفي ويفتخرون عليه،  
وهو جانبه الاصطلاحي الذي كان يفصلونه  
فصلاً تاماً عن جانب المفهوم التنبلي؛ مما جعل  
مفاهيمهم نسب بالعم الذي يعكس ما نعرفه  
لفلسفة العربية «المعاصرة» من تجريد لطافه  
الدلالية لمفهوماتها، ومن تعصب لمعاليتها  
التنبلية وإن تكون تلك المفاهيم حية ومنتجة  
إلا إذا كلى بين جانبها الاصطلاحي والتنبلي  
تكامل وتساود، وإلا إذا أخذنا بمدلوله اللغوي  
لدبسي على أساسه المدلول الاصطلاحي  
لتمهيداً لتوطيفه عسناً، وليرم مراعاة هذه  
الصلة المؤكدة بين الصوليين لدى التعامل مع  
مفاهيم الفلسفة الأوروبية، ولدى إرادة نقلها إلى  
المجال الفكري العربي، وخلص طه إلى في  
حياة المفهوم الفلسفي إنما هي «هذه الحركة  
في المدلولات الاصطلاحية التي يبعثها الوصل  
بالمفردات الدلالية والرصيد التنبلي للمعاني  
الفلسفية العربية.» 10

وخير طه عبد الرحمن عن فرضية التعريف  
الحي بقوله: «يأتي غم التعريفات في الفلسفة  
المعاصرة من كون جانبها التقريبي قد لا يستند  
إلى الجانب التنبلي أو يستند إلى جانب تمثيلي  
غريب عن المجال التنبلي للمعاني. وفي المقابل،  
تأتي إنتاجية التعريفات في الفلسفة الحية من كون  
جانبها التقريبي يستند بالضرورة إلى الجانب  
التنبلي أو ينتقل عن جانبه التنبلي لأصلي  
الذي لا يوفق المجال التنبلي للمعاني إلى تمثيل  
يوافق هذا المجال.» 11 والواقع أن مفلسفة العرب  
كانوا يعززون، في التعريف الفلسفي، بين جانبه  
التقريبي وجانبه التنبلي، ولا يقومون بينهما أي  
شكل من أشكال التعلق، وكانوا يقولون، لحياناً،  
تمثيلات خاصة بسباق ذلك التعريف المختلف  
كلية، عن مواقف الثقافي، ويحاولون إدخالها إلى  
المجال التنبلي العربي واستبدالها مدخله دون  
مراعاة خصوصياته الكثيرة؛ مما يخلق لدى أبناء  
هذا المجال نوعاً من النفور والصدمة التي تتعدى  
معها فرص التفاعل والتواصل والتأثير. ولم يكن  
لأمر كذلك فقد جاءت تعريفاتهم عقيمة ولا يكون  
التعريف حياً فعالاً (إلا إذا راعى جانبها معاً، وأكد  
توقف وجود أحدهما وحياته على الآخر، ومن بين  
حركة التقرير في التعريف أكلة من استمراره في



استقاء عناصره من جانبه النصلي، وبين حركة المثمن فيه نية من يعبر نظريته إليه بعض جانبه التقريري. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، يتعين على ناقل التعريف الفلسفي الانتباه إلى اختلاف سبيله وجنبيه التمثيلي عن المصنوعات الدولية للمجال المنقول إليه، ومراعاة خصوصية كل منهم حتى يحصل الوفاق بدل الصدام الذي يؤمنا إليه قبلًا. واتضح لطفه بعد هذا أن لا حياة لهذا التعريف «إلا بتحريك سكرته، ولا تحقق لهذا التحريك إلا بوصف جانبه التقريري بجانبه التمثيلي لكي يقوم على التروؤ منه بما يوافق التداول العربي، ويؤثر سبيل إقناعه للمتلقي.»<sup>12</sup>

وبصوغ طه فرصة الدليل الحي على النحو الآتي: «بأنه عظم الأدلة في الفلسفة العفاء من كون جانبها الاستنتاجي قد لا يستند إلى الجانب التصوري، ونفساً من كون الجانب التصوري المترجم ينتقل فيها إلى رتبة الاستنتاج. وفي المقابل، تأتي النتيجة لادلة في الفلسفة الحية من كون جانبها الاستنتاجي يستند بالضرورة إلى الجانب التصوري، ونفساً من كون الجانب الاستنتاجي المترجم ينتقل فيها إلى رتبة التصوير متى متعلق على فهم المتلقي.»<sup>13</sup> والملاحظ، لدى تفريحنا على تاريخ الفلسفة العربية، أن المنهجية العرب كانوا يعتمدون على جانب من جوانب الدليل الفلسفي دون تجاوزه إلى غيره، وهو جانب الاستنتاج، ولا يقرّون بحالته التأسيسية، طقاء مع الجانب التصوري الذي كثيراً ما كانوا يخفون في كبر الفصل بين وبين الاستنتاج عند عدهم إلى نقل دلة الفلسفة الأوروبية وترجمتها. على حين أن الأمر كان يوجب الوصل بين الجانبين، وبدا الاستنتاجات على التصويرة واستمرار الجانب التصوري في الأدلة، ونقل الاستنتاج إلى مرتبة التصوير متى اقتضى الأمر ذلك، وعدم الجمود عليه؛ كما في الفلسفة العفاء، تلكم، باختصار، أهم المبادئ والمصطلحات والدعوى (الفرضيات) التي بنى عليها د. طه عبد الرحمن التصور الذي اقترحه لتجاوز الأزمة التي يتخبط فيها الفعل الفلسفي العربي، وللخروج من الحفرة التي يتردى فيها منذ زمن بعيد، ولتأسيس قول فلسفي عربي حري منفتح فرار على لقاض قول غير حاصر وبسمه بـ«الدوائر» والعزم، لا سيما وأنا نعش اليوم زماناً تدور فيه الفلسفة، بمفهومها

النظري وبصورتها الحقة، «ضرورة ملحة»، كما قال جيل دولور، وليست نزهاً فكرياً، من منطلق أنها قد أصبحت، الآن، بمثابة «الفكر الوحيد المؤهل لرفع تحدي قدرات الإنسان المعرفية والعلمية بصفة عامة، ومقاومة الفكر للتصليبي والتفخيري والظلامي الشرس الذي يحول البصير تكريسه والتشويه به وفرضه في إطار إرادة بقاء الإنسان الضعيف الأخوف، وصناعة الفرد للعطى المستلب وفنتهاض على تكبيل الذات وتدميرها دون الحاجة إلى قهر الآخر الموجود، أصلاً وضبطاً، بشكل رمزي، كما يطرحه بورديو في كتابته.»<sup>14</sup>

وقد ارتأى طه ختم دراسته للنقصة، التي حاولنا أن نقرأها في هذا المقال، بخلاصات عامة عن السبيل التقنية بإخراج لمصفاً «العفاء» مما هي عليه (الدور الفلسفي) إلى طور آخر تكون فيه هذه الفلسفة حية فائرة<sup>15</sup>. فلما أولاهما فهي أنه لا حياة للفلسفة العربية ولا فوراً - بل ولا تورا أيضاً - دون وصل العبارة بالإشارة، والربط بينهما ربطاً جدلياً لا يقبل الفصل بأي وجه من الأوجه، على مستويات القول الفلسفي الثلاثة كلها؛ لأننا بهذا الربط نصنع الوصل بين قوتي التعليل والتخيل، وبناء عليه، يتحقق وصل الاصطلاح بالتنازل على مستوى المفهوم، ووصل التقرير بالتمثيل على مستوى التعريف، ووصل لاستدراج التصويرة على مستوى الدليل الفلسفي وثانيتها أنه لا سبيل إلى أن تكون لنا فلسفة حية فائرة ما لم نردع الخصوصية الإشراية (الهوية) والشمولية العقلية (الكونية) في القول الفلسفي، ونجعلهم متصلين تخدمان بعضهما بعضاً وأكد، في الخلاصة الثالثة، ضرورة ربط الفلسفة العربية بمجموع الأدب العربي، بوصفها جزءاً من سقى ثقافي عام، لا يلزم الفيلسوف العربي المرور، أولاً، بالتطور الإشراي قبل الانتقال إلى طور العبارة، والامتداس بأجمل أساليب الأدب العربي وأجلاء، حتى إذا تمكن منها فلفه، وهو وانف على أرضية صلبة ثابتة، إلى بدء عبارته الفلسفية على مقتضيات تلك الأساليب، ورايتها أن لا حياة للفلسفة العربية، ولا فوراً، ما لم نجتمع في القولها ليمد الزمان العربي جميعها، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. ولا يقبل بالزمان إلا للبين لإشراي، على حين أن بيان العبارة يملو على

الزمان وعلى المكالم كذلك؛ لجزية وراء الأيدي والكوسموسي. ويخلص طه، في هذا الصدد، إلى أن «الماضي العربي لا يمكن أن يدخل القول الفلسفي إلا بواسطة الإشارة للتأنيدي؛ إذ تؤخذ عناصره من موروث الأمة، ولأن الحاضر العربي لا يتخله إلا بواسطة الإشارة التمثيلية؛ إذ تؤخذ عناصرها من مفعول الأمة، ولأن المستقبل العربي لا يتخله إلا بواسطة الإشارة التصورية؛ إذ تؤخذ عناصرها من مشروع الأمة.»<sup>16</sup> ونحز خلاصة أنهى بها طه دراسته هذه، المتميزة حقاً، هي أنه لا فوراً للفلسفة العربية ما لم تتغلغل، عميقاً، في حياة الناس اليومية، وتخلص همومهم واتشع لاتهم وتطعماتهم، وتلتزم بقضاياهم. ومثل هذا التغلغل لا يحقق، على الوجه الأصح، في نظر طه، إلا بتوفر شرطين اثنين؛ أحدهما أن يكون الشيء موضوعاً للتدخل من الباب لا من القصور، وهو أن يكون كذلك، لا إذا تجلى فيه الزمان العربي وتجنبد. وثانيهما أن يأتي هذا التدخل على وجه لا يغيب فيه ولا نقل.

#### الهوامش:

- 1- محمد بنسوح: ضرورة الفلسفة، مجلة صندجة (أدبية)، المغرب، ع. 31، 2010، ص 27.
- 2- مجلة «الناق»، لتعد كتاب المغرب، للربط، ع. 63/64، 2010، من ص 209 إلى ص 231.
- 3- طه عبد الرحمن: مائت الفلسفة لكي نحيا الفلسفة، مجلة «الناق»، ع. 63/64، ص 211.
- 4- نفسه، ص 213.
- 5- نفسه، ص 214.
- 6- نفسه، ص 216.
- 7- نفسه.
- 8- نفسه.
- 9- نفسه، ص 217.
- 10- نفسه، ص 221.
- 11- نفسه.
- 12- نفسه، ص 224.
- 13- نفسه، ص 225.
- 14- محمد بنسوح: ضرورة الفلسفة، ص 27، بصرف.
- 15- نفسه، ص 231-228.
- 16- نفسه، ص 230.

## ■ قسيمة الإشتراك ■

* هذا الد لعدة مدة (12 عدد) (دبند، من تاريخ ..... بمدة ..... قيمة الإشتراك * للإشتراك داخل المغرب: 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو) * للتوسيع داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو) * طريقة التسديد ..... بروت ..... * رغبة ال ..... بروت .....		الاسم: ..... الموصلة: ..... العنوان: ..... المدينة: ..... أمة: ..... البريد الإلكتروني: .....
--	--	--

\* ترس القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رساله مصمومة، ر عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة برقية في اسم المدير المسؤول بيمين الخليلي، إلى عروس المجلة.



J. علي صباحي

## التفكيكية: تجاوز للميتافيزيقا أم ميتافيزيقا بديلة؟!

الحصور الذي حلم به فقط، والذي لم يكن إلا وهما، وأن تاريخها هو تاريخ إحياء هذا الجرح، والتستر على تلك التصدعات، فإن عمله، كما يدعي، لا يتمثل في مهبمة الميتافيزيقا، وإنما في الكشف عن تلك التصدعات التي كانت موجودة، وبصفة تصدعت أخرى. يقول روجي لا بورت *la porte Roger*: «فريدا لا يهاجم الميتافيزيقا، ولكنه يظهر بأن هاته الأخيرة لم تتوفر أبداً على ذلك الامتلاء، وتلك الثقة في النفس وذلك الحضور أمام الذات الذي تدعيه، وباحتصار، إن عمل فريدا يقوم «فقط» على الريادة في صدع كال موجودا من قبل ولكن كال من اللازم انتظار عصرها، وانتظار فريدا، لكي يتمكن عصف معين، ظل معلق، ومفيدا منذ زمن بعيد، من التحقق، ومن استرجاع سلطته المتمثلة أولاً، وليس فقط، في تفسير البيوت المعينة.» لا ويلاحظ فريدا أن الميتافيزيقا العربية قامت، أساساً، على قصة من الثنائيات الصلبة، مثل: كلام/كبدية، مثال/مادة، روح/جسم، معقول/محسوس، دخل/خارج... إلخ، مع منح لامتياز لأحد طرفي الثنائية. وعليه، فإنه يجب على استراتيجية التفكيك أن تتفادى الوقوع في فخ هذه الثنائيات التي ميرت الميتافيزيقا، ولتحقيق ذلك، يجب إيجاد مفاهيم جديدة ذات معنى مزدوج. وفي هذا السياق يقترح فريدا عدداً من هذه المفاهيم، يكاد يجمعها هذا النص: «طالب *pharmakon* ليس دواء بقدر ما هو ليس سما وهو ليس الخير كما ليس الشر، ليس الداخل ولا الخارج، لا الكلام ولا الكتابة، كما أن الإصالة ليست شيئاً زائداً ولا ناقصاً، ولا هي بخارج ولا بتكملة للداخل، إنها ليست جوهر ولا عرضاً... والمهيول ليس هو الاحتياط ولا التمايز. لا هو هوية ولا هو اختلاف، ولا هو استهلاك ولا هو عذرية، لا هو حجاب ولا هو ثعربة، لا هو بالدخل ولا هو بالخارج... كما أن الحرف ليس بديل ولا بمنلول، فلا هو علامة ولا هو شيء، لا هو حضور ولا هو غياب، لا هو إيجاب ولا هو سلب... وللتقاعد لا هو فضاء ولا هو زمن، كما أن البدء ليس هو الشمولية البدئية للابتداء أو القسبة البسيطة ولا الثانوية *Secondarité* النسبته بين بنية الشيء المزمع: لا/أولاً *ni/* هي في الآن نفسه هذا أو ذاك. أما السمة فهي أيضاً الحد الهامشي والمميز...» (1) كما أن

عنده «نوعاً من التروخ الصوتي يؤدي لديه إلى خطوة للصوت، أي إلى «جوهر تعبير» معين كما هو الأمر في فكر الغرب بكامله.» (5) والنتيجة التي يخلص إليها، هي أن «الإشكالية الهابدية هي المدافع الأكثر «عمقا» و«عزولة» عما نحاول أن نجعله موضع تساؤل تحت عنوان فكر الحضور.» (6) ويحدد فريدا استراتيجية عمله، لمواجهة النظم الميتافيزيقية، في التوضيح داخل إطار الميتافيزيقا نفسها، وتوجيه الصربات المتتالية لها من الداخل؛ فحركات التفكيك، حسب فريدا، لا تتوصل أبداً إلى الخارج، ولا يمكن أن تكون فعالة، ولا لعملية الخلطة الجذرية أن تتم، (لا بالإقامة داخل مجال الميتافيزيقا. أما محاولة انتقادها من الخارج، فهي أشبه بمغامرة القفر في الهواء التي سرعان ما تنتهي إلى السقوط. ذلك أن الميتافيزيقا، على حد تعبيره، ليست تخفاً واضحا، أو دائرة محددة المعالم والحدود، فستطيع الخروج منها، ولو جبه لها الضربات من الخارج، ثم إنه، ومن ناحية ثانية، يجب وضع هذا «الخارج» نفسه موضع تساؤل، فليس هناك من «خارج» نهائي ومطلق. لذا فإن كل ما هو ممكن هو التوضيح داخل الظاهرة، وإحصاء «طبقاتها» المعرفية للتساؤل، وذلك عبر الانتقال من «طبقة» إلى أخرى، حتى يتصدع الكل.» (7) إن استراتيجية التفكيك تعمل على الإقامة داخل البنية «غير المتجانسة» للنص، والاعتماد داخل هذا النص نفسه، على ما يسميه فريدا «توترات» أو «تناقضات» تجعل النص يقرأ نفسه من خلالها، وينقلب على نفسه، ويغوص نفسه بنفسه. من هذا، فلا وجود لنص متجانس، بل إن التجانس، في نظره، موضوع لا هوية متلى يجب تفويضها. يقول: «فلما لا أعتبر للنص، أي نص، كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص العنبروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه.» (8)

وبالنظر إلى أن الميتافيزيقا، في نظر فريدا، كانت دوماً متصدعة، وأنه لم يتحقق لها ما تدعيه من يقين وحضور أمام الذات، ذلك

يلزم كثير من الفلاسفة والمفكرين الغربيين المعاصرين نحو تقويض الأساق الفلسفية والنظم الفكرية التي شيدها أسلافهم على مر العصور، متهمين بها بالذاتية، وبالتهمس لتراث فلسفي وفكري ميتافيزيقي. ويمكن العودة بأولى محاولات زعرة الميتافيزيقا وتجاوزها إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، خاصة من قبل بعض الاتجاهات ذات الصبغة العلمية، كالعلمة الوصية، والتحليلية، والمادية الجدلية. غير أن المحاولة الأكثر عفاً وجذرية، فقد كانت تلك التي قام بها نيتشه *friedrich Nietzsche* في نقد الميتافيزيقا، ولمعهم الكيونة والحقيقة للذين جلت محلها مفاهيم النبوة، والتأويل، والعلامة (علامة بدون حقيقة حاضرة). دون أن ننسى نقد فرويد *Sigmund Freud* للشعور أي للوعي والذات والهوية. وبعد نيتشه، جاء هايدجر *Martin Heidegger* الذي ينسب إليه أيضاً دور كبير في محاولة تخطي الميتافيزيقا، من هذا، أهميته القصوى لدى فريدا *Jacques Derrida* كما يصرح بذلك فريدا نفسه، حيث يقول: «لا شيء مما حاوله يفنو ممكناً بدون الانفتاح الذي تتوخه الأسئلة الهابدية، وأيضاً بدون اهتمامي بما يعميه هايدجر المعاصرة بين الكائن والكيونة، أي المعاصرة الوجودية - اللاهوتي بالشكل الذي لا يزال به لا مفكر الفكر الفلسفي.» (2) لكن وبرغم هذه الأهمية، فإن فريدا يؤكد أن خطاب هايدجر لا يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية إذ نجد في فكره استمراراً للمركز حول اللوجوس أو العقل *Logocentrisme*، ثم إنه رغم تحديده المعاصرة بين الكائن والكيونة، ورغم انفتاح فريدا على هذا التحديد واهتمامه به، فإنه يظل، في نظره، حبيس الميتافيزيقا. كما لاحظ أن «الخاصية» و«الأصالة» تحتلان قيمة متميزة في فكره، وهو ما عده الحيط الأمان والأصعب في هذا الفكر إذ إن تثبيت هايدجر بـ «الأصلي»، و«الخاص» أو «الخصوصي»، يقتضيه الأساس «القوماني» لفكره الذي كان يقدم بوصفه كونياً. (3)

ويرى فريدا أن البحث عن الأصل يشكل العملية الجوهرية للميتافيزيقا. يقول متسائلاً: «ليس البحث عن الأصل الأول *Archie* عموماً، ومهما كان الحد الذي نحيط به هذا المفهوم، العملية الجوهرية للميتافيزيقا؟» (4) كما نمن



## الادب على سرير بروكست

تحكي الأسطورة لإغريقية عن شخصية قاطع طريق يدعى بروكست. كان يسكن في مدينة كوريدال. وكان يخرج إلى الطريق للربطة بين أثينا وبيولوسيس، فيعص على المسافرين، لومرس عليهم تمديداً بالغ الخراب. وقد كانت أدلته في التمديد هي مقبس السرير. حيث كان يذرع المسافر بدعوى صلابته، لكن بمجرد ما يدخله إلى بيته يبدأ في ممارسة علفه السادي عليه. حيث كان لديه سريران واحد صغير الحجم جد، والثاني كبير جداً، فإذا كان المسافر من طوأل القامة يمدده على السرير الصغير، ثم يقطع رجله حتى لا يبقى من الجسم إلا ما يماثل حجم السرير. أما إذا كان من قصار القامة يمدده على السرير الكبير، ثم يقطع جسده حتى يطول ويسوي على مقبسه. وكلتا العمليتين مؤلمتين جداً، لكن هذه الأسطورة نجدهم مروية عند بلوتارك بصيغة أخرى، وهي أن بروكست لم يكن لديه سوى سرير واحد. غير أنه كان سريراً خاصاً لا مثيل له في شكله ومقبسه، ولذا، لمحتي جسده بروكست ذاته لا يذسبه.

أما عملية التمديد فكانت هي ذاتها؛ حيث إذا وجد المسافر القصير من السرير، فإنه يقوم بتمطيط جسده، أما إذا وجدته طوأل منه، فإنه في هذه الحالة يقوم بقطع رجله حتى يكون الجسم على مقبس السرير بالصبط.

تكاثر جرائم بروكست، لكن حظه العز أوقفه يوم في سمار من نوع خاص. إنه البطل لأثيني تسمى. فقام هذا الأخير بقتله بنفس طريقة التمديد التي كان يمارسها على صحابه، أي التمدد على السرير والبده في بئر ما لا يتناسب مع مقبسه، أو تمطيط الجسم حتى يتمشي مع مساحة السرير.

تلك هي حكاية هذه الأسطورة الشهيرة. وهي إذ أصبحت هذا فذلك للتعبير لدراسة النقد. إذ نجد بين حالة بروكست وحالة النقد مشاكل ومثابة. وبين أسطورة وسرير، وبين طرائق النقد ومناهجه قرابة ونسب. وبين الجسم المسكين الذي يوسع للقطع أو التتمطيط على السرير، والنص الأدبي الذي يوضع على طولة النقد مقارنة بـ لم نقل مقارنة !!

لذا كان استحضار هذه المحكي الأسطوري لتحليل وضعية النجاج الأدبي/الغني أمام النقد، أت من طبيعة الممارسة النقدية. سبب ألا ترى أن النقاد يقي للنص بعدة منهجية جاهرة، فخره ويحلله بناء على المنظور الذي تحببه تلك العدة، فيخلص ولابد إلى بطنية. وإعادة تركيب جرائمه والحكم عليه، على النحو الذي يسمح به منهجه المبني مسبقاً؟

لا ريب أن للجهل المنهجي يتم بذلاء خارج النص، حيث يتطور ويستوي قبلها، وبانرا ما نجد نادداً مذهبياً يطوع منهجه للنص. بل العالب أنه يطوع النص للمذهب، وليس العكس. ومن ثم فالجهل النقدي يكون كالأداة التي تصنع قبل الموضوع الذي نزع لفكرة على الاشتغال عليه. ولم نقول تلك الأداة لتحليل تلك الموضوع لابد أن يحدث نشر وعدم تداعج بين الأداة النقدية الجاهرة والنجاج الفني المراد مقارنة.

لكن قد يقول المعترض على ما سبق: إن الأداة المنهجية نقدية ليست مادة ميكانيكية صلبة، حتى تلتشر الموضوع لإبداعي على هذا النحو الذي تصفه هذه السطور، بل هي منطلق نظري يحس للنقاد أن يعيد صياغته ليتناسب مع موضوع اشتغاله النقدي رغم أن تلك الأداة تم تشكيلها قبله.

وهذا احتمال وارد، غير أن الثابت في الممارسة النقدية أن كثيراً من التطبيقات كانت بالفعل اعتساف على موضوع «شعاليها. فيؤدي المنهج فيها وكلفه سرير بروكست، بقالب مادي صلب لا يتغير ولا يتغير، بل يتم استبدال الكيوية الإبداعية. فخرج بمنح خاص مركبها بدءاً إلى هذه التطبيقات النقدية بحث النجاج الأدبي، وكذلك موضوع للتصرف والاستعمال. وتطبيق أدواتها لإجرائية وكأنها منظورات مقدسة لا يجوز مراجعتها، بله إعادة بنائها حتى تتناسب مع طبيعة الموضوع /النجاج الأدبي الذي تتناوله النقد

وتلك فعلا هي ممارسة بروكست!

الوقت الذي نقول فيه بنسبية الأفكار والقيم، تطرح نفسها بوصفها بديلاً مطلقاً. ثم إلى دريدا، وفي الوقت الذي يتوجه فيه بنقده إلى الميتافيزيقا الغربية، بوصفها محكومة بالطلسم الماورائية وموسومة بها، يسعى هو نفسه إلى إرساء دعائم طلسم ميتافيزيقية لاهوتية، لأن منهجيته مستمدة من التراث القبالي اليهودي. يصيب إلى هذا كله، «عثرات دريدا» نفسه، المتكررة، بصعوبة الانفلات من قبضة الميتافيزيقا، وأذا مضطرون إلى النهل من المعجم النقوي للميتافيزيقا في الوقت الذي نقوم بتقويض بدنها، ولن إمكانية التفكير لا نعر ممكنة إلا بتلك المفاهيم التي ترمس بأنها ميتافيزيقية، ودانها

كل هذا يحول التفكير إلى سلطة تعمل على تقويض أسس الميتافيزيقا الغربية في صورتها التقليدية. لتقم، بالمعبر، سيدافريف بسيطة، أكثر خطورة وعنفاء؛ ميتافيزيقا لا تحو الحياة ممكنة فيها (لا على حساب موت، ولا لبداية أن تبدأ) إلا على حساب نهاية؛ موت الطرف الذي كانت الميتافيزيقا الغربية ترفع من شأنه ونهيتها. وهذا يفصح الأساس الإقصائي الذي قامت عليه فلسفة دريدا؛ فهي من أشد النزعات كلبائية وتمركزاً حول الذات، والغده لآخر المغاير والمخالف، رغم قولها بـ «التعدد» و«الاختلاف» و«المعايرة»!

الهوامش:

1-Jacques Derrida, L'écriture et la différence Ed. Ton du seuil, paris, 1967, p: 412

2-جاك دريدا: مواقع (حوارات)، ترجمة: فريد الراعي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص15.

3-جاك دريدا: الكتب والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص48.

4-جاك دريدا: مواقع، م.س، ص54.

5-المرجع السابق، ص16.

6-المرجع السابق، ص55.

7-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، م.س، ص47.

8-المرجع السابق، ص49.

9-روجي لايبورت وسارة كولمان: متخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكير الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثر وعز الدين الحطايي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991، ص22.

10-جاك دريدا: مواقع، م.س، ص44.

11-جاك دريدا: الكتب والاختلاف، م.س، ص154.

12-جاك دريدا: مواقع، م.س، ص42-43.

13-المرجع السابق، ص50-49.

14-المرجع السابق، ص15.

15-المرجع السابق، ص61.

الاختلاف différence هو في الآن نفسه السحرة والتجديد، المعايير والأرجاء، المكان والزمان... والأثر trace هو ما يشير وما يحو في الوقت نفسه. لكن، هل يعني هذا إقامة القطيعة مع كل المفاهيم التي تعلن عن «تماتها إلى الإرث الميتافيزيقي؟

إن التفكيرية، وكما رأينا سابقاً، تدعي أنها لا تضمن فعليتها النقدية إلا بالإقامة داخل مجال الميتافيزيقا. وعليه، تصبح هذه المفاهيم ضرورية لممارسة التفكير، وتقويض هذا الإرث الميتافيزيقي الذي تشكل في جرداً منه، وذلك «إنتاج قوة تفكير تتشتر عبر كامل النسق، وتصدعه في جميع الاتجاهات وتحدده [وتجده] من أقصاه إلى أقصاه» 11.

والقيام بهذه العملية يقتضي حركة مزدوجة، أو «علماً مزدوجاً»، يقوم، أولاً، بـ «قلب البناء التراتبي» للثلاثيات الميتافيزيقية. وهي عملية، يرى دريدا، أنها ذات أهمية قصوى، وعليه، لا ينبغي إعمالها عند القيم، ثانياً، بتفكيك بناء تلك الثلاثيات، وعملية القلب والتفكيك هذه، التي يمكن ما كان أنسى من أن يصير أعلى، يلزمها، لتجح في مهمتها، «العمل داخل أرضية ونظام ما تريد خلخلة تركيبه» 12.

وسينتج عن هذه الاستراتيجية العامة للتفكير، انقلاب جنري في منظومة الثنائيات الميتافيزيقية: الكلام/الكتابة، (ومعها كل النظم الذي يتصل بها: معقول/محسوس، روح/مادة، مطوّل/دال، ...) إذ

ستمكن الوجه الثاني من الثنائية من احتلال مركز الصدارة، وذلك عن طريق القيام بعملية مصادرة، تستهدف القضاء على أحد طرفي الثنائية ونهيه، وإعلاء من قيمة الطرف الذي كان منحطاً في خطاب الميتافيزيقا. وهكذا، لتولد الكتابة من جديد وتعب، يجب الإعلان عن «موت الكلام»، وإعادة الامتياز إلى الدال كان لابد من ترحبه مهام النقد التفكيرية ضد سلطة المعنى بوصفه مخلولاً متعللاً وغائباً 13-10، وسد التاريخ المعقد بوصفه تاريخاً للمعنى 13.

ولمخ الشرف لكل ما هو محسوس ومادي (الدال)، كان لابد من تقويض كل أسس المركزية العقلية التي هي «أساساً ردة مثالية، بل هي رحم المثالية». ولذلك، فإن «تفكيك وحدة المركزية العقلية فهو التزامنا بوعيدنا- تفكيك للمثالية أو للروحانية في كل صورها» 14 ومن هذه الرؤية لخصا، كان لابد للنص للمركسي أن يحتل مكانة متميزة في مشروع دريدا الفلسفي، وأن لا يشير حقيقته، لأنه على الأقل «نقد للمثالية» 15.

وهكذا، في الوقت الذي تسمى فيه للتفكيرية إلى تقويض أسس كل مركزية غربية؛ عقلية كانت لم صوتية، فهي تعمل على التمسك لمركزية أخرى أكثر خطورة، أنها مركزية الكتابة والدال الماديين. وفي

## بهناسبة عيد العرش الهجيد



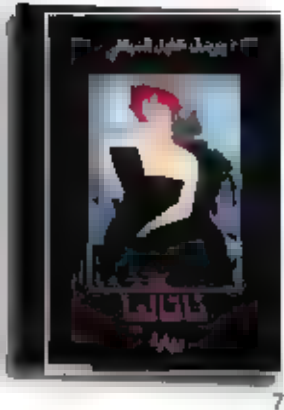
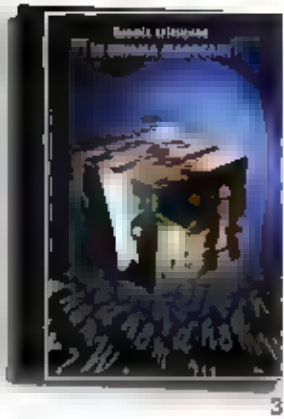
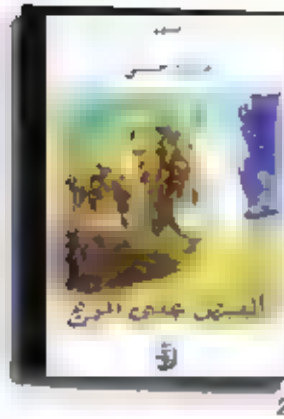
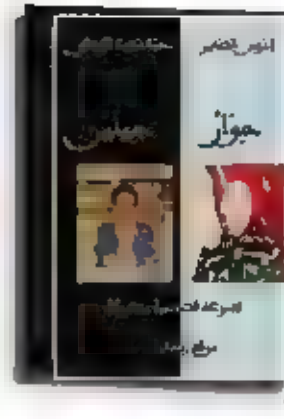
يتشرف السيد **محمد الصوردي** المدير العام لشركة «فاصورتكس» برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

## بهناسبة عيد العرش الهجيد



يتشرف السيد **عزيز اعراب** صاحب مكاتب الصرافة «بسم الله» برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.





## 1- صدور المجموعة «جنون الجنين» لمحمد الريحاني وأبريس الصعير

صدرت حبر المجموعة القصصية المشتركة بين القاصين المصريين محمد سعيد الريحاني وأبريس الصعير «جنون الجنين»، الجزء الأول جاسم بصيص أرييس الصعير استمع انني بترح عاويها كاتالي رجل ورقة وعلام، في مهي على صفة بهر هريق لاختلام، نومار لاند، حقول لأكواس وسفاق السماء، صانع الاختلام، حلام صميرور.

اب الجزء الثاني فيشمل على بصوص محمد سعيد الريحاني السبعة وهي حسب ترتيبها في المجموعة في رحب السبعة، هي قرب يوما عن لأشبح، الصياع، مطلقه القيس البعيدة، الاسم «عاطل» والمهمة «جنون» الذي كس حراء اعلام الصهيرة

2 إصدار قصصى جديد للكتابت المصري مبارك حسني «القبص على الموح» اصير الكتات والفصص المصري مبارك حسني مجموع قصصيه جديدة بخار بي عدوان الالاموخيها هو «القبص على الموح»

رسم حسنه عشر قصه كبت تحت تأثير المعروه هيا والمعيش في احيان اخرى، لكبت تتلكي جميعها في مكور للكنية لذي تهل منه عوالمها ولولتها، اي من لاستعارة من انواع وحالات قصصيه معيه وهذه لآخيره قد تكور عجابيه، واقعية، بوليسيه، مرنية شعريه، تتراوح ما بين اللين واللاتين لو تصف بالما يمكن من الكتمات والجمال، القصص هي، حالة سفر، سر الهوى، رجل فوق جسر، حب في مهي كلوشي بلاصر، قصة بوليسيه قصيرة جدا، وجه ينسم في مرآه، عساه السبته لاند كافكا، لصاد بجف الزرقال، خلود الأشياء نيس غريباء، قلب لطوة، يوم 31 نيسمر من سنة ماء الرجل لو القبة السوداء، لكمة بيكوفسكي، المنشد

3- محاولات لغوية في السيمنا المغربية إصدار جديد للبحث والنقد بوشني فري رايه صدر للاباد السيميني والبحث في مجال الصور بوشني فرق رايت مؤلفه الذي في مجال الصور والذي يحسن عوان «صحو ذات بنية في السيمنا المغربية» عن مطبعة عير لبرون، 2011

وهو عبارة عن مجموعة من المقالات التي نشرها المؤلف في عدد من المراكز الصحافية والمجلات المتخصصة والمداخلات التي قدمها حول السيمنا المغربية في مهرجانات سيمانية وطنية، وقد تناول فيها بالدرس والتحليل مسألة السيمنا المغربية وافلا ستاثوت باهتمامه كس السريه، «نصره»، «كازيكر»، «الدرق» مسند في ذلك مغاربات نظريه مختلفة مدب السريه والسيمونوجيه والجماليه ويعير الشاذ كتابه عباره عن اعتراف بالجميل لكل المتاصلين من السيه السيمانيه، الذين سوا نفعل السيماني بالمغرب والذين رمحو نيه شيب بدعي عشق الصور

4- «طلال حارقة» إصدار بكر لارييس لو غيش بعد جرفته في إصدار مشترك لديوانين «العلاقات» و«نم ايج باب البحر» يعو، اليب القاص والشاعر والصحافي المصري ارييس الو غيش، في مجموع قصصيه الفكر «طلال حارقة» الصانرة حينما عن مطبعة ابو برانت نفس المجموعه القصصيه الجديدة

جاءت في (92) صفحة من الحجم المتوسط، مع غلاف للفنان المصري سعيد الحفسي، يضم بين بقية (28) قصه، تتراوح بين العويده والقصيرة الى القصيره جدا.

5- صدور المجموعة قصصيه «الحياة في زمن الرصاص» لزار الريش صدر للكات المصري د ار الريش مجموع قصصيه تحمل عنوان «الحياة في زمن الرصاص» عن مطابع الشويخ بطون، الكتاب يقع في 92 صفحة من الحجم المتوسط، وقد تضمن ثسع قصص

6- السجون 30969 الكلاسيكو حالة غضيب صرس في لأريف الجاسوس المسموم

7- الحية في زمن الرصاص رفاق الملاح المرأة والسحر وفي بغيره للكتاب كتب محسن النوري اسناد الأدب في جامعه مريب «ن» ه النوع من الكتابه لاحتو من نفسه ودالة وبهاء وبفر ما يحقق سمع القراء بفر ما يصرف معرفه بالحياه وقوا ايها المصريه، من خلال لأحدث والموقف التي

## 6- صدور رواية «بيوس أو طفل الحكمة والطوفان» لعيد الاله حبيبي

صدر عن منشور اب مكتبه سمي الثقافية رواية بعنوان «بيوس أو طفل الحكمة والطوفان» من روايه تقع في 349 صفحة من الحجم المتوسط نريها لوحة الصاي أحمد بن يوسف وشكي الرواية عن طفل امريفي اسمه بيوس يعاني صرعا بين سيطرة المؤسسة الرسمية والمؤسسة الشعبية، حيث يتعرض هو وجيله للتهير والتكثير في مدرسة الاستقلال التي ارتاب ان سرح جيل حاصص لتعليم غرب

## 7- صدور رواية «سنتال» ليرسيف خليل شسدي

صدر عن منشور اب «شركة مودة» بصوص وبصوار مع مكتبة سمي الثقافية بطون الطبعة الأولى لرواية جدير لها كفوز «سنتال» من باليب الكتات والصحافي يوسف خليل شسدي، في 101 صفحة من القطع المتوسط، عن مطبعة الخليل العربي بطون، مربه بوجه سره ومعبرة والله للفص والنحاب (إيطالي ميبو مولياني



د. عيسى الدوحى

## انفتاح السرد في الهجوة القصصية «فقايع» لجمال الدين الخصيري

(لأن البدانة ليست موصية، ولأن القارئ النهم والأكول الشره في طريقهما إلى الانقراض كما الدياصورت. تثبت نظام حمية صارم: تناولت وجبة خفيفة جداً... كتبت قصة قصيرة جداً... فاصبحت رشيقي جداً...)

تقديم:

استهل الكاتب والباحث جمال الدين الخصيري بأكورة أصالة بعمل إبداعي ينتمي لجنس القصة القصيرة جداً، بعنوان «فقايع»، نشأ به مشروع الإبداع في مجال السرد القصصى. وحتى وإن كان هذا هو نول أعماله فإن المتصفح لهذه المجموعة القصصية يدرك منذ الوهلة الأولى أنه أمام كاتب متمرس، يملك ناصية اللغة، يجعلها مطوعة بين يديه، يصوغ منها نصوصاً محكمة البناء قائمة على التناغم الداخلى والتربط المتين بين مكونات المادة القصصية، مع يمتلك قدرة فنية على التناثر ولتقاء اللحظات المؤثرة والمتوترة من الواقع الاجتماعى والبيئة اليومية وهكذا فقد دخل غمار هذا الجنس الأدبى وهو متمكن من تقنياته وخباياه الفنية والجمالية، صمم رؤية جمالية واضحة، لهذا جاءت نصوصه غنية في الثمينة والجاذبية، يجد القارئ متعة كبيرة في قراءتها والإبحار في عالمها.

ونظراً لأهمية هذا العمل الإبداعي، والإضافة النوعية التي يقدمها في الساحة الأدبية - على الأقل في مجال اختصاصه - فلنا ارتياح أن نتقدم من رواية «انفتاح» لاجنسى والمصري، ورصد للتقاطعات داخله، فكما هو معلوم فإن القصة القصيرة جداً جس أنبي يتميز بالانفتاح على القرون والمعروف والأجلى الأدبية الأخرى، ويمكن أن يوظف الحكى المشهدي أو السرد بعين الكاميرا، والسرد القصصى والروائي، والمحكى الشعري، والمثل، والحكاية، والخرافة، والبنكة، والصورة التشكيلية، والصراع الدرامي. وحسب الدكتور جميل حمدوي في: القصة القصيرة جداً تتخذ عدة أشكال ولماط كالخاطرة والأقصوصة واللوحه الشعرية واللغر والحكمة والمشهد الدرامي وطبع الحكمة المرذبة المعولة في رؤوس القلام<sup>2</sup>، كل ذلك يجعل منها لوحة فنية تعتمد فيها الألوان والبصائل، وتتقاطع فيها الرؤى والأجس الأدبية.

### 1 - المحكى الشعري:

الأمر الذي تلفت النظر - بشكل بارز - في هذه المجموعة القصصية، هو تقاطع السرد مع الشعر، فللكاتب يكتب بلغة قريبة من دائرة الشعر، تستمد منه الشاعرية والشعرية معاً، في إطار ما يسمى بالشاعرية السردية أو المحكى الشعري، حيث نكسر له النص المرصى كثيفه ورمزية ومجازية وبخانية تتجاوز اللغة المعيارية والتفريزية والإنشائية، وعنى حد تعبير جاسم حلف الباس: «هي لغة شعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية (الكلمات/ العلاقات) تعاملًا شعرياً يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح الشعري الوجداني والملاجه<sup>3</sup>». ويصنف عبد الدائم السلاسي مؤكداً على الشعرية في تناو الواقع داخل النص القصصى: «فإنه يصبح القول إلى القصة القصيرة جداً هي النمط الأدبي الأكثر قدرة على تقطيع الواقع وتمثيل تفاصيله لبناء معناه الشعري<sup>4</sup>». أما معاد مسكين فملاكة القصة القصيرة جداً بالشعر تعلى عندها بشكل من الأشكال قصيدة النثر. وتري أن: «...داخل الشعري بالسرد في المتن القصصى القصير جداً عند المبدعين الذين يرحوا من الشعر للكتابة في هذا النوع السردى، ولم يستطيعوا التخلص من إبحدية اللغة وشعريتها<sup>5</sup>، وهذا الربط وإن كان صحيحاً في بعض جوانبه ويمكن أن نسب به بعض المبدعين، فإنه لا يمكن أن نمعه على كافة المبدعين في مجال القصة القصيرة جداً، لأن شقاً مهماً منهم يختار أن يحصر اهتمامه داخل مجال السردات فقط، وتراوح إبداعه بين الرواية والقصة والقصة القصيرة ثم القصة القصيرة جداً دون تحريك قلمه وفريقته في مجال الشعر، والشاعرية من هذا الجانب لا يجب أن تهيم على النص القصصى وتحرفه عن مساره القصصى، بل المطلوب هو أن تتماهى لغة السرد القصصى مع لغة الشعر، دون الإقراض في هذه الأخيرة والمبالغة فيها. وعليه فإن اللغة الشعرية يمكن إدراكها في المعردات والتراكيب والصور، والعناية التي هي من أركان الخطاب الشعري، والمعوض الذي يعد من للركائز الأساسية للشعر، والإبداع الداخلى الذي يهيم عليه التوازي والتكرار والمعالجة...

من ناحية اللغة، فإنه تكاد تكون كل المبصر المكونة لنص القصة القصيرة جداً والمتحركة في مفاسله، تستمد ماهيتها ووجودها من اللغة، وتتكئ عليها في مراحل تكوينها وتشكلها، فهي التي تحدد - في المقام الأول - سر نجاح الكاتب ولغره، وعلى الصوم فهي أساس العمل الإبداعي ومفتاحه المرص. وهكذا فإن اللغة في هذه المجموعة القصصية رنيبة إلى أبعد الحدود، مكثفة بالحولات السحوية والتركيبة والبلاعية والإبداعية.

وأول ما يمكن أن نستوفقنا في هذه المجموعة القصصية من زاوية اللغة، هو أنها - في كثير من جوانبها - تميل إلى الكلام العوسى والعريب والمعقد، الذي يحتاج فيه القارئ إلى وفقات للتعمق في الكلمات ومحاولة فك الغاها وطلاسمها ورمورها، ولعل هذا يدفعنا إلى القول أن هذه المجموعة تحتاج قارئ متمرس في اللغة عارف بخباياها ودروبها، والفصوص كما هو معروف يبقى أولاً وأخيراً مزية من مراب الشعر مادام يحسم مقصده المصر وخراسه وهذه بعض هذه المفردات المسمحة الواردة في «ساكن متداثرة من المجموعة القصصية (دبق، الزهر، النهار، ربكا)»

ومن ناحية خلق ليعاج موسيقى جدد وعذب داخل النصوص، فإنه - على ما يبدو - حوس الكاتب جاهد، أن يكثر من الجناس ويتلاعب باللغة لموسقة مقاطع من قصصه، والأمثلة كثيرة في هذا العمل الإبداعي، مثل: «كصف، قطف، رحلة، سحله/ عسر، صف، الزهر، النهر، يمتطى، يتحصى/ يعضى، يعضى/ شبح، ربح، بعا، بعا، بعا/ إحصاء، إحصاء/ تسقى، لقى/ تتوسل، تتوسل...». ويمكننا هنا أن نضيف مثلاً آخر في سياق النص من قصة [من مشاهدات الرئي للامرنى]: «لرى للبيده» ترعيني، لا ترعيني، لا ترعيني من غير فرطاس ولا قلم». وفي محاولة منه لتقريب التوازي، نلاحظ أن كثيراً من النصوص تحترقها الأزواجية والثنائية في الخطاب والتقابلات أو الثنائيات الصدية، والأمثلة على ذلك كثيرة من ذلك، قوله في قصة [صراخ مركب]: «الإتماس سيد ما هو خارجه، وعبد لما هو داخله»، وهي قصة [ربوتان]. «كانت قناة قارعة الطول، هصيمة الكشح...



التحوي: (كم كنت هائجا في فترات ذاتي تطوقني طافية إخفاء، ويحطاني مراقب التذكر، ولنا امطلي ميترو الانفاق)

ما قلناه عن حضور المسرح في اعمال الكاتب يعودنا إلى الحديث عن ركيزة اساسية يقوم عليها المسرح وهي بنية الصراع التي تهيمن على جل النصوص التي اشغل عليها الكاتب، فالشخصيات تجد نصها باستمرار في صدام ومواجهة مع دوات أخرى، والمبدئي والتصوري تتقاطع وتتدهر، والمصالح تتصرب بين الأطراف المختلفة، والأمر وبخوصه هو السائد والمتحكم في مثل النصوص. يؤكد هذه الحقيقة عبد العاطي الزيلعي في محور سماء «جندل النفاص» من كتبه (المكروخييل في القصة القصيرة جند بالمغرب)، إذ يقول: «...فالعصر يستمد حضوره الملح من صراعه مع الآخر المختلف الذي لوجته صيرورة الحياة، ومن ثم فالصراع والتدافع يتماثل وجوده في الواقع وفي السرد، ومن ثم ستكون الشخصيات حاملة فيما محاولة لغيرها».

وهكذا فقد عالج بهذا الصدد التناقضات الاجتماعية للإنسان المعاصر، إذ في الوقت الذي يوجد هناك من يموت جوعا، هناك من يموت بالثمة، والصراع مع المدينة التي تحرم الإنسان الراحة وهذه الحال، وتمتد المواجهة والصراع إلى المظهر والسلوكيات السلبيه كالرشوة والفاق والإبائية والتجسس، ولذا تابع مع الكاتب ما يلي في قصة [المالية والمطحي]: «طالت وهي تصح بالمساحيق:

- عطلي يا شيخ.

ظل محذقا فيها بأسورا بجملاتها الوحشي الصاقي، حتى اعتقدت له قامت منه لفظة البدء. فقال:

- تساويا في هذا، احتاج للحظة إلى من يعضني، عهوا إلى من يعضني مثلك

عصت شفتيها، وانصرفت متمبلة، ثانية اعطاهما.

ثم إن هذا الصراع يرد في بعض الأحيان على شكل صراع داخلي يتم التعبير عنه على شكل مونولوج يخاطب فيه الكاتب نفسه، كما في قصة [إفراق] التي جسدت الحرب المستمرة والمعاناة الشديدة للتحلي عن التدين، إذ صد في هذه القصة إلى شخصية المسجاة التي تحولت إلى مرة فاتته ملك كل مقومات الإغراء والإثارة، لكنه استطاع معاومه فتبها. «أجيرا قررت أن اتخلي عنها ولا أولي وجهي شطر مصانها وكفي ما مضى.. مع تلك كانت تنقسم معي مير ابنتي الصنيلة.. وكانت لا ترفض أن تتناوب عليها أنا وصديق لي.. كم كان يحلو لها أن ترمي بتقلها على صئري أو على صدورنا وتغرفنا بأرجها المميز.. أما هذه المرة فلا، فإن إرادتي من حديد، فما أنا ذا أرميها إلى الأبد غير أسف.. إلى لجحيم سيجارتي.»

## فقاقيع



### قصص قصيرة جدا



مجال اهتماماته وأبحاثه، إذ إلى جانب كتاباته القصصية يعد من النقاد المسرحيين الذين لهم دربة ولسعة بهذا الفن.

وفي هذا الإطار فإن هذا العمل الإبداعي الذي بين أيدينا يتضمن عدة شواهد تؤكد حقيقة سعيه لحلق تقاطعات وتداخلات بين هذه العن. من ذلك القصة المعنونة بـ [فخاع] التي جاءت على شاكلة الحوار المسرحي الذي ساهم في بناء أحداثها، بالإضافة إلى توظيفه فيها معجما جاء من عالم المسرح مثل [فخاع، مسرح، تمثيل]:

«هو: أود أن اشتري قناعا يا حبيبتي.

هي: لم، أتوي أن تمثلي في مسرح؟

هو: لا، لكن حتى يبدو وجهي معابدا وأنا أغارلك، و.

هي: اصعب فدعا عني فدع!؟

صغقت في وجهه الباب وهي تقول:

- في الوقت الذي كنت أنظر أن تتجرد من اصباغك، سمرس في قلاعك»

لكن الاستفادة من المسرح بشكل صاهر وجلي تبدو واضحة في قصة [من مشاهدات الرائي اللامرئي]، التي جاءت في بدائها وهيكلها الخارجي على شكل مسرحية، مكونة من تمهيد وثلاثة مشاهد وخاتمة؛ وهكذا فقد مهد لها بمشغل على لسر الروي بدء هكذا «مشاهد قد تكون شهادة ومُشاهدة»، ثم بولت بعدد المشاهد التي قسم إلى ثلاثة

المشهد الأول: أراهم في الميتر، في حمام السباحة، في كوكب ما، في اللامكان..

المشهد الثاني: أرى اليبداء ترعطني، لا ترعطني، لا ترعطني من غير قرطاس ولا قلم..

المشهد الثالث: أرى للميتر نصه يشق اليبداء، تمتد «البركة للصماء، كالمسائل تستورد بدالاتها ومرئاديه لاسواق..»

وفي الأخير انتهى هذه القصة بخاتمة على هذا

لما هو فكان قصيرا..» أضع إلى ذلك للكلمات المتقابلة التي جاءت على غرار الطباقي: (قبل# ذير/ تروح# تخذو/ صيف# شتاء..)، ويحصر كذلك بشكل ملقت للنظر التكرار الذي يصغي على النصوص جرسا موسيقيا متناغما كما في قصة [حمية]:

«تأولت وجبه حيفة جد

كذبت قصه قصيرة جد

فأصبحت رشيبي جدا»

وكذلك في قصة [المنشال]:

«الجمال أرسلناه إلى المهجر

- الجمال موجود في المتجر

- الجمال غادر المتجر».

ولتدنية النصوص السردية بالخيال الشعري، فإنه يوظف كل الأشكال الفنية التي تعزز هذا الجانب، كالتمثيلية والاستعارة والتورية والألتراب والرمز والعلامات، وذلك بأسلوب شاعري تتأجج فيه العاطفة الجيئة وتبلغ أقصى مداها، كقوله في قصة [كلمات]: «أرى للبحر بطل من عبيك، وشعرك جواد جامع»، وفي موضع آخر يقول:

«أرى اليبداء ترعطني، لا ترعمني. لا

ترعطني من غير قرطاس ولا قلم. أراها تمربلت عارية عابوة، تحفل بالقدر والابار، تقتلني، تبثني، في كل ثقب باب، أو خرمة خيمة تلتقي العيون بالمعيون، تسقط التثنا والروايا، لا هيس ولا جليس...»

كل هذه الخصائص وغيرها من خصائص الفن الشعر التي تفتقر النصوص السردية، هي اختيار للنفاص يستجيب فيها لصيغة الكتابة الحديثة وتقنياتها، يقول خليفة ببا هوار في هذا التوجه في المرح بين ما هو سردي وما هو شاعري: «ثم إن هذا الاختيار يساهم في صبح شاعرية وشعرية هذا الجنس، من خلال البحث عن أسلوب تعبير يمس سلس يساهم في تأطير النصوص، ضمن رغبة للكاتب في جعل النص القصير نصا للاستماع أكثر منه للقراءة، وهو ما يبحث عنه كتاب القصة القصيرة جدا عندما يؤكدون على أن هذا النوع من الكتابة هو استجابة لمطلب القصيرة في زمن السرعة».

### 2 - الافتتاح على المسرح والتوتر الدرامي:

المتصفح لهذه المجموعة القصصية تطالعه كثير من النصوص التي تتقاطع مع الفن المسرحي، أو تحترق على الأطل بعين حساسية ومميزته. وبذلك تستولفنا في هذه الأصومة عدة نصوص ذات طابع درامي، يخلب عليها التوتر، وتتميز إلى الصراع وكشف التناقضات بين الأفكار والمبادئ والتصورات، وتدخل فيها الشخصيات في صدام مع بعضها بعضا، مما يصفي على هذه النصوص زحما من الحيوية والحركة والدينامية التي تساهم بشكل وفير في خلق التشويق وإثارة انتباه القارئ. ولعل توظيف جوانب من تقنيات الفن المسرحي هنا ليس غريبا أو بعيدا عن كليات جمال للنون الخصري الذي يدخل المسرح في

### 3 - المستنسخات النصية:

العنصر الآخر المساهم في افتتاح النص، هو التناص والمستنسخات النصية، إذ يقوم النص الأدبي بعملية امتصاص للغات، والخطابات الشفوية أو المكتوبة، والتصوص الشعبية أو العلمية، سواء كانت تاريخية أم فلسفية أم دينية، قديمة أم حديثة. أي إن هذه التصوص تكون: «مفتوحة على المحولات الثقافية والواقعية والمستنسخات الإحالية والمرجعيات التراثية في إطار التناص، فيغدو النص القصصي في هذه الحالة متفاعلاً في حاجة إلى القراءة وقراءة القراءة حسب اختلاف القراء وسباق النص المقروء»<sup>8</sup>، ويصبح قارئاً على استيعاب شتى الخطابات والأفكار، وبذلك فإن: «صيدان عمله ميدان واسع، يشمل كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية»<sup>9</sup>. فهذه الإحالات المعرفية تقحم النص الأدبي في حوارية مع التصوص والمرجعيات الفكرية الأخرى. فيغدو النص من هذه الناحية متعدد الأصوات، ومفتوحاً ومتداخلاً ومتفاعلاً مع التصوص الأخرى التي يدخل معها في علاقات، فيؤسس بذلك للاختلاف والتنوع والتداخل الإيجابي. وكلما كان النص يتميز بتعدد المراجع التي يحيل عليها، واختراقه من طرف الذكوة التراثية والشعبية، فإنه يكون غنياً ودسماً وجذاباً. وهذا ما يمكن ملاحظته في قصص جمال الدين الفخيري التي جاءت حبلى بهذه المستنسخات والتناصات، وهنا سنحاول رصد أنواع من التناصات، من قبيل:

أ - التناص الديني: يتعلق الأمر بالإحالات الكثيرة على القرآن الكريم، وتوظيفه بشكل يخدم المتن القصصي ومقصدته، مثل: «هم بها وهمت به.. خمس قميصه في ذهل فلم ير أنه قد من قبل ولا ذبر» في قصة [حالة طوارئ]، وقوله في قصة [اختراع]: «فيخل إليه أنه أصبح قاعاً صلفاء، تزروه قرياح...»، وكذلك في قصة «التين الفارغ فاه»: «على المطعم الشرقي، انتبذت مكاناً غير شرقي، تتناول طعامها في تائق».

ب - التناص الفلسفي: الذي يحيلنا على شخصيات وروى فلسفية، كما هو الشأن مع الفيلسوف داروين ونظريته حول النشوء والارتقاء التي ترجع أصل الإنسان إلى القرود، لكن الكاتب وظف هذا المعطى الفلسفي دون أن ينساق مع هذه النظرية، وذلك بكتف جوتب من طبيعة الإنسان المعاصر الذي تغلى عن إنسانيته وانحدر إلى مستوى الحيوان. جاء في قصة [قرود قرود]:

«في حديقة (داروين) القائمة في ضواحي المدينة سرعان ما ولق الطفل عند أحد الأقباص وقال صائحاً:

- أهذا هو القرود يا جدي؟

- قال الجد: نعم يا حفيدي..

- قال القرود: نعم يا حفيدي..»

وكذلك فعل مع نيكارت في قصة [مسح الطاولة]، وبولنير في قصة [الأزهار المتدغمة].

ج - التناص التاريخي: إذ يقوم الكاتب باستحضار شخصيات وأحداث تاريخية، مثل شخصية عباس بن فرنس، وحرب دلمس والخبراء، والفتنة الكبرى.. ويقوم بتطويعها

وتوظيفها في المحكي السردي، بعد أن يبعدها عن سياقها التاريخي، ثم يعمل على تحييلها وإحاطها في الواقع الاجتماعي لخدمة القضايا والمهمم الراهنة.

د - التناص الأدبي والفني: لا يفوت الكاتب الاستفادة من التراث الأدبي والفني بكل لوائه، فقد رأينا كيف أن الفن المسرحي يخترق عدداً من قصصه، ثم الفن التشكيلي الذي يستوقنا في قصة [بورتريه] عندما يقول: «أراد أن يخترق ملامح منيته في لوحة تشكيلية على شكل بورتريه لامرأة تغزوها ضحكة جوكاندية»، وتجد كذلك في موضع آخر من هذه المجموعة، وبالضبط في قصة [لوحة]: «زرت معرضاً للفن التشكيلي، فوجدتني لوحة تشابه فيها الخطوط والألوان، ويتخاصم على أديمها الموضوع والفصاحة. قرأت فيها كل شيء ولم استوعب أي شيء». والفن السينمائي كذلك حيزاً من خلال توظيف الرسوم المتحركة خاصة «توم جيري»، جاء في قصة [سباق تسلح]: «طجا لقط إلى كوخ العم (توم)، استعار منه وسائل حربية تعينه على الإغارة والمطاردة.

اضطر الفار بنون أن يجاريه ويستعين بالحليف (جيري) وتجرب أشكال غير مسبوقة من التخفي والهروب». أما الشعر فهو كذلك له حصته وتصبه كما هو الحال في قصة [حب على شاكلة البعير] التي جاء فيها: «زارتني خليلتي كعادتها في غرفتي نهاية هذا الأسبوع. وما طلقنا في عزف وصلة غرامية رافقة حتى بدا كلمي المنطل يضايقي ويهش وينبح ويلج على إلحاح أن أكرم فتاتي في امرء. سرعان ما عرود التجهيم على وجهها وساحتها قلات:

- ما به؟

- يريد أن تجلبي له كلبك. له حاجياته الغريزية مثلاً، أليس كذلك..

- لكن الأمر لا يستقيم...

- لا يستقيم!! ولم؟

- لو كان الأمر يتعلق بحيوانات أخرى ربما.. أما أن تتساوى مع الكلاب فلا..

- ومع أي الحيوانات تريد أن تتساوى؟

- لم تسمع قول الشاعر: (ولحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري)».

الملاحظ هنا في ذيل هذه القصة التوظيف الذي يصل حد الاقتباس من شاعر آخر هو المنخل لبشكري، الذي قال بيته الذي صار أشهر من نار على علم: (ما شق جسمي غير وجدك فاهدني علي وسيري/ ولحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري)، لكن الكاتب قام بمحو النص الأصلي، أو على الأقل إظهاره في صورة باهتة، وفي المقابل أضاف عليه سمات وخصوصيات ذاتية نزعته منه جانيه التاريخي والماضوي، وجعلته مثلاً أمامنا في الواقع يعبر عن المرحلة والحظة الراهنة والحياة الواقعية والاجتماعية. وفي نموذج آخر من النص يقول: «أرى البيداء ترتعش، لا ترتعشني، لا ترتعشني من غير قرطاس ولا قلم»، ويبدو للتصرف هنا وانسعا في البيت الشعري المشهور للمتنبى الذي يقول فيه: (الخيل والليل والبيداء تعرفني/ والسيف والرمح والقرطاس والقلم).

هـ - التناص الشعبي: يتبنى الكاتب في

هذه المجموعة على كثير من الأمثال والنكت والمسكوكات، وهي في مجملها أقوال مسخرة تتناقلها الألسنة في التداول اليومي، مثل: (ليس في القنابل لمن/ زوبعة في فئجان/ إن وراء البغلين ما وراءهما) صيغت العبارة هذا على غرار المثل القائل: «إن وراء الأكمة ما وراءها»/ ضربوا الأخصاص في الأسدلس/ المنيدل/ التبريك..). والتناص من هذه الناحية ينقله ما هو شرقي ينتمي للثقافة الشرقية، وما هو محلي يرجع للبيئة المغربية.

وفي الأخير نخلص أن الكاتب جمال الدين الفخيري في هذه المجموعة القصصية استطاع أن يمنح للسرد القصصي بالمغرب قيمة مضافة، من خلال التقنيات التي أودعها عمله الإبداعي، وعلى رأسها قدرته على السعي لتهميش فكرة الصفاء الأجناسي، وتعزيزه الانفتاح والحوارية، وتأكيد على تعدد الأصوات وخلق التناقضات ومواطن الالتقاء داخل مجموعته «فقايع». وما قلناه حول هذه المجموعة يحتاج إلى مزيد من الأضواء التي سنكتشف الأسرار الغنية التي تخترق هذا العمل الإبداعي.

#### الهوامش:

1- فقايع: قصص قصيرة جداً، جمال الدين الفخيري، التتويحي للطباعة والنشر والتوزيع/ الرباط، طبعة 2010، ص: 44.

2- القصة القصيرة جداً في المغرب: قراءات في المتن، د. جميل حدادوي، منشورات مقاربات (مجلة العلوم الإنسانية)، الطبعة الأولى 2009، ص: 12.

3- القصة القصيرة جداً نوعاً أدبياً، جاسم خلف البلس، مجلة: فصلية إبداعية نقدية، عدد ممتاز حول القصة القصيرة جداً، العدد: 13، خريف: 2008، ص: 30.

4- شعيرة الواقع في القصة القصيرة جداً (قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغثري نموذجاً)، عبد الدائم السلامي، منشورات أجراس، الطبعة: دار القرويين، الطبعة الأولى: 2007، ص: 6.

5- قصة القصيرة جداً في المغرب: تصورات ومقاربات، د. سعد مسكين، التتويحي للطباعة والنشر والتوزيع/ الرباط، الطبعة الأولى: 2011، ص: 21.

6- بنات الصراع في «مظلة في قبرة» لمصطفى لغثري، خليفة بيا هواري، المنعطف الثقافي، العدد: 211، السبت/الأحد 20/21 شتنبر 2008، ص: 6.

7- الماكروتيخيل في القصة القصيرة جداً بالمغرب، د. عبد الحامدي الزياتي، منشورات مقاربات: سلسلة بحوث المجلة، الطبعة الأولى يناير 2009، ص: 28.

8- المقاربة التقنية للقصة القصيرة جداً بالمغرب: الدكتور جميل حدادوي نموذجاً، عيسى الودودي، الرواي: دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد: 22، ربيع الأول 1431هـ/ مارس 2010م، ص: 73.

9- نحو تحديد المصطلحات: للتناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية، إبراهيم تمر موسى، علامات في النقد: المجلد 16، الجزء: 64، صفر 1429هـ/ فبراير 2008، ص: 68.





\*\* يونس إمران

## كفى من تشجيع بطون الأساتذة الجامعيين

مغربية معطاءة؟ مساهمة في بناء المواطن؟ مشاركة في ضمان الأمن المعرفي والثقافي للأمة؟ إلنا نتكلم هنا عن أساتذة الآداب والقانون والاقتصاد والعلوم السياسية (يقول عنهم طلبتهم باللغة العامية: نقالة درجة أولى).. أما أساتذة العلوم والتقنيات (إلا من رحم ربك وهم فئة لا تتجاوز أصابع الكف) فإنتهم أبعد الناس عن الإبداع والابتكار. والطريف هو أنه بالرغم من أن هؤلاء الكسالى لا يجتهدون و لا يبدعون، فإن الدولة لا تتورع عن ترفيتهم والزيادة في أجورهم، في الوقت الذي تعتمد فيه الدول التي تحترم نفسها معيار الإنتاج العلمي أساسا لأي ترقية أو زيادة في الأجر.

نحن لا نعلم، لأن هناك أساتذة - رغم قنهم - يبدعون طيلة العام الدراسي في إنتاج كتب علمية وثقافية جيدة، وينشرون على صفحات دوريات ومجلات عربية وأمريكية مقالات علمية رصينة وجديدة المضمون، ويطلون علينا - كل أسبوع تقريبا - من كثير من المواقع الإلكترونية بمقالات رأي وتعليق تؤكد ارتباطهم القوي والمتصل بواقعهم الاجتماعي والسياسي.. بل ويسارعون إلى المشاركة في أنشطة حقوقية وثقافية بمدخلات تركز بالجديد والمثير للجدل.. لهؤلاء نصفق.. وبهؤلاء يمكن لنا أن نرفع من قدر الأمة و نعيد لها عزتها.. وبهم قد تتحول الجامعة المغربية إلى مؤسسة فاعلة ومؤثرة في بناء الوطن والمواطنة.. وللدولة نقول: كفى من تشجيع بطون الأساتذة الكسالى باكياس من أموال الشعب، فإنتهم لا يستحقون ذلك أبدا.

حقيقا لإنتاج المعرفة والتنمية، وللارتقاء بالإنسان / المواطن المغربي في سلم الكرامة والحرية والعدالة. إن اعتقادنا هذا - للأسف الشديد - لم يكن سانبا، لأن أغلب هؤلاء الأساتذة نظروا إلى الجامعة كصفقة تجارية مربحة، أو لنقل بعمارة مغربية مشهورة، نظروا إليها كلقمة للعيش.. حيث انتصبوا بهمة ونشاط لتدريس مواد جاهزة أبدعها مفكرون وعلماء عرب وغربيين دون أننى اجتهد منهم أو تمحيص، منتظرين أواخر الشهر للإمسك

**جل الأساتذة الجامعيين كسالى لا يبذلون أي تعب من أجل مواكبة تطورات الواقع الثقافي والمعرفي والعلمي..**

بأجور عرقهم الذي ينشف قبل أن يخرج من مسام جلودهم. إن جل هؤلاء الأساتذة كسالى لا يبذلون أي تعب من أجل مواكبة تطورات الواقع الثقافي والمعرفي والعلمي المتعلق بما يدرسون. وفتاتون من كتب غيرهم، ومن مؤلفات رجال علم رحلوا عنا منذ عقود طوال، وإذا ما اجتهدوا في تقديم محاضرات ما، قبلها غالبا ما تكون فصولا كاملة وحرفية من من هذا الكتاب أو ذاك.. إنتهم لا ينتجون ولو مقالة علمية واحدة طيلة العام الدراسي، ويبدعون فقط في إحالة طلبتهم بالرجوع إلى مراجع معونة. أمثل هؤلاء يمكن أن نتحدث عن جامعة

\*\* إذا كانت الجامعة كمؤسسة علمية عاجزة في المغرب عن اقتراح وإنتاج المعرفة وتطويرها، فإن هناك أسبابا عدة ترشحها للإستمرار في هذا الوضع، بل والحرص على بقاء هذا الوضع بكل اختلالاته وسلبياته وأوهامه إلى أن يقضي الله أمرا كان مفعولا.. غير أن ما يؤسف له، هو أن أساتذة الجامعة ينهون أدوارا شتى ومتنوعة مكرمة وسيلة للفاقة، تزيد من أزمة الجامعة، وتطيح بها بعيدا عن أي أمل في التغيير أو تجديد البناء.

وقبل أن أكشف عن طبيعة هذه الأنوار السلبية لكثير من هؤلاء الأساتذة، أشير إلى أن هناك إرادة سياسية ترمي إلى إضعاف دور الجامعة في تقديم المعرفة وإنتاجها، وفي تخريج طالبات وطلبة أكفاء وقادرين على المعطاء والعمل وبناء المجتمع.. وهذه الإرادة ليست أمرا جديدا، ولست أول من يتحدث عنها ويفضحها، وإنما هي قديمة، وتعود إلى سنوات الاستعمار الفرنسي والإسباني الفاشمين وما بعدهما. ولعل المتأمل في ظاهرة إرسال أبناء بعض «قادة» ما سمي بالحركة الوطنية إلى الخارج للتعليم والدراسة، يكفي لمعرفة الجواب عن السؤال التالي: «لماذا أصر مسؤولو ما بعد الاستقلال على إبقاء الجامعة المغربية ضعيفة التريبة والتعليم، في الوقت الذي كانوا فيه متحمسين لإرسال أبنائهم إلى فرنسا (بالذات)؟».

لكننا كنا نعتقد أن تمكن عدد كبير من أبناء الطبقة الفقيرة والمتوسطة من ولوج الجامعة كإساتذة، سينهي حلم تجهيل المغاربة وتغفلهم، بجعل الجامعة مختبرا



## بهناسبة عيد العرش المجيد



يتقدم السيد **أنور الحداد** مدير مطبعة  
VOLK IMPRIMERIE برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات  
لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى  
كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر  
عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه  
المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة  
إنه سميع مجيب.

## بهناسبة عيد العرش المجيد



يتقدم السيد **سهم عتيق** مدير وكالة الأسفار  
GAZELLES DESTINATION برفع أحر التهاني  
وأصدق الأمنيات لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره  
الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي  
القدير أن يقر عين جلalته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد  
أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة  
إنه سميع مجيب.

## بهناسبة عيد العرش المجيد



يتقدم السيد **ياسين الحليمي** مدير شركة  
LINAM SOLUTION ومجلة طنجة الأدبية برفع أحر  
التهاني وأصدق الأمنيات لصاحب الجلالة الملك محمد السادس  
نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من  
العلي القدير أن يقر عين جلalته بولي عهده المحبوب مولاي  
الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية  
الشريفة إنه سميع مجيب.

## بهناسبة عيد العرش المجيد



يتقدم **عمال ومستخدمو السوق الممتاز**  
SABRINE SUPERMARCHE برفع أحر التهاني  
وأصدق الأمنيات لصاحب الجلالة الملك محمد السادس  
نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من  
العلي القدير أن يقر عين جلalته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن  
ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة  
إنه سميع مجيب.



